

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO  
CURSO DE JORNALISMO

MAURÍCIO BIACCHI LOBO

**FORMA FÍLMICA, *MISE-EN-SCÈNE* E TRILHA SONORA EM  
*THE LOBSTER* (2015), DE YORGOS LANTHIMOS**

PORTO ALEGRE

2018

MAURÍCIO BIACCHI LOBO

**FORMA FÍLMICA, *MISE-EN-SCÈNE* E TRILHA SONORA EM  
*THE LOBSTER (2015)*, DE YORGOS LANTHIMOS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Miriam de Souza Rossini

Coorientador: Prof. Ms. Guilherme Fumeo Almeida

PORTO ALEGRE

2018

#### CIP - Catalogação na Publicação

Lobo, Maurício

Forma fílmica, mise-en-scène e trilha sonora em  
The lobster, de Yorgos Lanthimos / Maurício Lobo. --  
2018.

65 f.

Orientadora: Miriam Rossini.

Coorientador: Guilherme Almeida.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade  
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de  
Jornalismo, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Cinema. 2. Mise-en-scène. 3. Trilha sonora. 4.  
Forma fílmica. 5. Yorgos Lanthimos. I. Rossini,  
Miriam, orient. II. Almeida, Guilherme, coorient.  
III. Título.

MAURÍCIO BIACCHI LOBO

**FORMA FÍLMICA, *MISE-EN-SCÈNE* E TRILHA SONORA EM  
*THE LOBSTER (2015)*, DE YORGOS LANTHIMOS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel Jornalismo.

Aprovado em \_\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Profª Drª Miriam de Souza Rossini - UFRGS  
Orientadora

---

Prof. Ms. Guilherme Fumeo Almeida - UFRGS  
Coorientador

---

Profª Dra. Gabriela Machado de Almeida - ULBRA  
Examinadora

---

Profª Ms. Giulianna Nogueira Ronna - PUCRS  
Examinadora



## RESUMO

A proposta deste trabalho é a analisar como o filme *The lobster* (2015), do diretor grego Yorgos Lanthimos, conduz a percepção de seu espectador e o engaja na experiência cinematográfica por meio da forma fílmica. Também entender de que maneira a *mise-en-scène* e a trilha sonora apresentam-se e geram um padrão, resultando no que se pode chamar de estilo de Lanthimos. Os principais autores que orientam o trabalho são: Bordwell e Thompson (2013), Betton (1987) e Gorbman (1987). A monografia está dividida em três partes. Na primeira, são elaboradas contextualizações biográficas sobre o diretor e sinopses de três de suas principais obras (incluindo a obra analisada neste trabalho). Acompanham essa parte comentários sobre suas preferências como cineasta e trechos relevantes de entrevistas concedidas. A segunda, que utiliza como principal referencial teórico o conceito de forma fílmica estabelecido por Bordwell e Thompson (2013), discute-se como o diretor conduz as expectativas de sua audiência por meio das diferentes relações entre os elementos do filme. Na terceira parte, são analisadas as duas técnicas cinematográficas mencionadas – *mise-en-scène* e som: como reconhecê-las, quais suas funções e como expressam o estilo do diretor por meio de um padrão. Na análise da *mise-en-scène*, foram privilegiados aspectos dos cenários, iluminação e encenações percebidos no filme. Na análise da trilha sonora, foram escolhidos como temas fundamentais os diálogos, a narração em voz *over* e a trilha musical. Com o desenrolar da pesquisa, foi-se percebendo a inclinação do diretor em explorar convenções cinematográficas de maneiras não convencionais, combinando elementos reconhecíveis, mas discrepantes entre si, abrindo espaço para a interpretação e provocando expectativas e emoções contraditórias.

**Palavras-chave:** Cinema; Yorgos Lanthimos; Forma fílmica; *Mise-en-scène*; Trilha sonora.

## ABSTRACT

This work aims to analyze how *The lobster*, movie of 2015 by greek director Yorgos Lanthimos, conducts the perception and expectations of his audience and make it engaged in the cinematographic experience by the film form and how the *mise-en-scène* and the sound of the movie are presented and create a pattern, resulting in what we could call the Lanthimos' style. This research is divided in three parts. In the first, biographic contextualizations about the director and synopsis of his three most famous movies (including this work's subject) are approached. This part also shows commentaries about his preferences as a film-maker and selects parts of interviews with relevant material. The second part takes as main theoretical framework the concept of film form by Bordwell and Thompson (2013) and intends to analyze how the director conducts the perception and expectations of his audience through the different relations among the movie's elements. In the third part, the two mentioned cinematographic techniques will be analyzed – how to recognize it, what are its functions and how it expresses the director's style by its patterns. In the *mise-en-scène* analysis, aspects of movie settings, lighting and acting perceived in the movie were privileged. In the soundtrack analysis, the selected themes were dialogues, voice over narration and film music. In the course of this research, it was possible to perceive the director's inclination to explore cinematographic conventions in unconventional ways, blending recognizable but incongruous elements, giving space to interpretation and inducing conflicting expectations and emotions.

**Keywords:** Cinema; Yorgos Lanthimos; Film form; *Mise-en-scène*; Soundtrack.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Abertura de <i>The lobster</i> .....	25
Figura 2 – Expectativas satisfeitas em <i>The lobster</i> .....	26
Figura 3 – Cena final.....	27
Figura 4 – Emoções representadas .....	28
Figura 5 - Suspense.....	29
Figura 6 – Princípio da função em <i>The lobster</i> .....	34
Figura 7 – Similaridade e repetição em <i>The lobster</i> .....	34
Figura 8 – Cenários em <i>The lobster</i> .....	40
Figura 9 – Transição de cores nos cenários.....	41
Figura 10 – Transição tonal e cidade dos casais.....	42
Figura 11 – Iluminação natural em cenas externas.....	45
Figura 12 – Iluminação natural em cenas internas .....	46
Figura 13 – Iluminação artificial em cenas externas .....	46
Figura 14 – Iluminação artificial, <i>high-key</i> e <i>low-key</i> .....	47
Figura 15 – Encenações em <i>The lobster</i> .....	50
Figura 16 – Narração em voz <i>over</i> em <i>The lobster</i> .....	54
Figura 17 – Fim na narração em voz <i>over</i> .....	55
Figura 18 – Som diegético em <i>The lobster</i> .....	57
Figura 19 – Trilha dramática e cômica .....	58
Figura 20 – Trilha musical (combinação e discrepância) .....	59

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2 O CINEMA DE YORGOS LANTHIMOS.....</b>	<b>13</b>
2.1 SOBRE O DIRETOR.....	13
2.2 OUTROS LONGAS-METRAGENS.....	15
2.3 <i>THE LOBSTER</i> .....	17
<b>3 A FORMA FÍLMICA EM <i>THE LOBSTER</i>.....</b>	<b>20</b>
3.1 FORMA FÍLMICA E EXPECTATIVAS FORMAIS .....	20
3.2 CINCO PRINCÍPIOS DA FORMA FÍLMICA.....	30
<b>4 ESTILO CINEMATOGRAFICO EM <i>THE LOBSTER</i>.....</b>	<b>37</b>
4.1 <i>MISE-EN-SCÈNE</i> .....	37
4.1.1 Cenários.....	38
4.1.2 Iluminação .....	43
4.1.3 Encenação.....	47
4.2 TRILHA SONORA.....	51
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>60</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>63</b>
<b>ANEXOS A - FICHAS TÉCNICAS DOS LONGAS-METRAGENS.....</b>	<b>64</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho é a extensão da admiração que tenho por dois campos da arte que sempre estiveram presentes em minha vida. Buscando nas mais antigas lembranças da infância, percebi que ela sempre fora permeada pela música, pelo cinema e pelo encontro entre os dois. Enquanto animações e filmes infantis moldavam, sem que eu pudesse perceber, minhas preferências estilísticas e narrativas de como uma experiência fílmica pode ou deve ser, o mesmo acontecia com as audições dos álbuns dos grandes artistas brasileiros que acompanhavam meu dia a dia – influência direta dos meus pais. Mais tarde, viriam o interesse por filmes com temas mais adultos e a admiração pelas bandas reconhecidas internacionalmente. Em ambas as formas de arte, intrigava-me seu poder de estimular a imaginação e os sentimentos em níveis até então desconhecidos. A cada nova obra consumida, outras sensações e sentimentos eram acessados.

Até que chegou o momento de tentar fazer o mesmo. Aos onze anos de idade, comecei a tocar instrumentos; hoje, sou músico e estou engajado, entre outros projetos, na criação de trilhas sonoras para produções audiovisuais. Embora um entusiasta do cinema, até a vida acadêmica eu não havia buscado entender todas as etapas e técnicas envolvidas na produção de um produto audiovisual – seja um curta, um longa ou um videoclipe.

Minha entrada no curso de Jornalismo foi muito motivada pelo contato, análise e apreciação dos dois campos artísticos, mas acabou levantando novas questões na minha cabeça e despertando fascínios ainda adormecidos em mim. O cinema começou a ser apreciado de forma mais madura e complexa por meio das poucas, mas transformadoras, disciplinas voltadas para o audiovisual. Qual é o processo de produção de um filme? Quais são as suas principais técnicas e como elas se expressam criativamente? Quais são os principais méritos de um filme considerado acima da média pela crítica? Quais são os “segredos” dos filmes que tanto nos fascinam e nos fazem refletir sobre os mais diversos aspectos da vida? Essas foram apenas algumas das questões que surgiram ao longo dos últimos anos.

Foi durante esse período de curiosidade e de questionamentos sobre o cinema – mas também da arte em geral – que tive acesso à obra do jovem diretor grego Yorgos Lanthimos. Dono de uma filmografia relativamente pequena, Lanthimos vem sendo reconhecido por criar universos muito particulares a cada produção – inesperadas combinações entre atmosferas desoladoras e sombrias, interpretações cômicas e inexpressivas, alegorias que remetem a antigas fábulas e humor ácido. Um dos mais peculiares desses filmes e o primeiro deles a que assisti, *The lobster*, lançado em 2015, será o objeto deste trabalho de conclusão.

*The lobster* é um filme cujo gênero é difícil de determinar. Uma obra com tantas camadas e combinações estilísticas, que se torna um desafio caracterizá-lo como um drama, uma comédia, uma ficção científica, um romance ou mesmo um encontro entre todos eles. O longa-metragem apresenta um universo distópico – mas estranhamente familiar – que divide a sociedade entre casais e solteiros. Estes são levados a um hotel para que em quarenta e cinco dias encontrem uma alma gêmea e, então, possam voltar à vida na cidade. Quem não conseguir, no entanto, será transformado em um animal.

O protagonista é David, que, deixado pela esposa, torna-se o novo hóspede do hotel. Aos poucos, vamos percebendo que todos os indivíduos ali agem de forma estranhamente inexpressiva e contida. O mundo arquitetado por Yorgos Lanthimos vai lentamente apresentado suas rígidas regras e sistemas sociais, que obrigam as pessoas a se casarem e que punem a solidão de maneiras absurdas e grotescas. Depois de frustradas tentativas de encontrar um par, David foge do hotel e se refugia na floresta dos “solitários”, grupo de pessoas que prefere viver na contramão da sociedade sem um parceiro e sob suas próprias regras. Esse novo ambiente, entretanto, pune com a mesma rigidez quem decidir se relacionar com alguém – e é ali que, curiosamente, David encontra uma pessoa por quem desenvolve uma atração genuína.

Talvez a escolha por analisar *The Lobster* não se dê, simplesmente, porque o considero o mais bem amarrado e trabalhado do diretor, ou o mais surpreendente, ousado e criativo a que assisti nos últimos tempos. Seus méritos, entretanto, são diversos e muitos particulares: o poder de intrigar e deixar tantas perguntas no ar sem fazer questão de respondê-las; o universo absurdo e fantástico, mas, ao mesmo tempo, familiar; as inúmeras camadas temáticas – e as diferentes interpretações que podemos atribuir a elas; a desconfortável mistura de humor satírico e tragédias dolorosas; a trilha sonora por vezes doce, por outras dramática e insistente; as atuações que, de tão incoerentemente frias, criam com os outros elementos uma experiência cinematográfica que, para o espectador, é extraordinariamente original. Se há algum motivo que destaque *The Lobster* em relação aos outros filmes a que assisti recentemente é a sua capacidade de me fazer repensar o cinema, seja analisando minuciosamente as questões sugeridas – ou mesmo as não sugeridas – pelos seus realizadores, seja reconhecendo novas maneiras de se posicionar enquanto espectador.

Levando em conta a versatilidade e a flexibilidade do curso de jornalismo, entendi ser possível estender o meu interesse crescente pelo cinema com este trabalho de conclusão no qual, por meio de uma análise filmica e de um estudo de autores do meio, poderia encontrar algumas das respostas pelas quais estive procurando. Como não seria possível pesquisar tudo o que me atrai em *The lobster*, detive-me a algumas das mais peculiares questões para mim:

Como o diretor nos familiariza com esse universo e nos envolve nessa experiência cinematográfica através da forma fílmica? Como Yorgos Lanthimos utiliza as técnicas cinematográficas para dar intensidade e criar um estilo próprio no filme?

Portanto, este trabalho se propõe a analisar como o filme *The lobster* conduz a percepção do espectador e o engaja na experiência cinematográfica por meio da forma fílmica e como duas das principais técnicas cinematográficas (*mise-en-scène* e trilha sonora) se apresentam e geram um padrão nesse longa-metragem, resultando no que podemos chamar de estilo do diretor Yorgos Lanthimos. Para tanto, escolhi como principal fonte teórica desta pesquisa os autores David Bordwell e Kirstin Thompson e sua obra *A arte do cinema – uma introdução* (2013), que aborda os aspectos práticos da produção cinematográfica, apresentando os conceitos de forma fílmica e estilo cinematográfico, aliando uma escrita fluida e compreensível com uma visão moderna e diferenciada em relação a outros teóricos do cinema.

Bordwell e Thompson utilizam como premissa fundamental de seu livro o conceito de forma fílmica – o sistema total que relaciona todos os elementos de um filme, com o qual dialogam o sistema narrativo e o sistema estilístico. Como neste trabalho não caberia um aprofundamento dos dois sistemas de *The lobster* em sua totalidade, o sistema estilístico foi privilegiado. A primeira parte da análise, entretanto, abordará de maneira abrangente alguns dos principais aspectos da forma fílmica – tocando, assim, em elementos narrativos importantes – e como podemos percebê-la no filme por meio da criação de expectativas e de seus princípios fundamentais. Após, este trabalho vai se voltar exclusivamente aos aspectos estilísticos, especificamente a *mise-en-scène* e a trilha sonora.

Serão utilizados como complemento para abordagem de Thompson e Bordwell os livros *A estética do cinema* (1987), de Gerard Betton, *As teorias dos cineastas* (2004), de Jacques Aumont, *Hitchcock: entrevistas* (2004), de François Truffaut, *Unheard melodies* (1987), de Claudia Gorbman, *Stars* (1979), de Richard Dyer, *Ensaio sobre a análise fílmica*, de Anne Goliot-Lété e Francis Vanoye, *Invisible storytellers: voiceover narration in American fiction film*, de Sarah Kozloff e *Lighting for digital video and television* (2010), de John Jackman.

Como o diretor grego não é muito conhecido no Brasil, e pesquisas em bancos de dissertação e tese e em anais dos principais eventos da área de comunicação no Brasil deram pouquíssimo retorno (apenas um trabalho de conclusão de curso abordando a obra de Lanthimos foi encontrado),<sup>1</sup> também foi necessário recorrer a vários sites da web para buscar informações sobre o diretor e seus filmes. Aliás, o acesso aos filmes é possível somente através de sites de

---

<sup>1</sup> Victor José Ferreira Narciso, em “A face oblíqua da nova onda grega: alegorias políticas contemporâneas”, busca compreender o discurso alegórico de três filmes – entre eles, *Dogtooth* (2009) e *Alps* (2011), de Lanthimos.

*torrent* e do YouTube, não estando disponível em DVD no Brasil – *The lobster*, no entanto, já foi exibido no canal MAX da HBO, em 2018.

Esta monografia está dividida da seguinte maneira: no segundo capítulo, será apresentada uma contextualização da vida e da obra Yorgos Lanthimos: aspectos gerais de sua biografia, trechos relevantes de entrevistas dadas pelo diretor, aspectos principais de seus filmes mais aclamados (incluindo *The lobster*), sinopses de cada um deles e como eles dialogam com o filme objeto desta pesquisa. No terceiro e no quarto capítulos, serão abordados os referenciais teóricos que sustentam este trabalho e feitas as análises do filme a partir desses referenciais. O terceiro capítulo debaterá o conceito de forma fílmica estabelecido por Bordwell e Thompson (2013), e alguns elementos que relacionam o conceito a aspectos fundamentais de *The lobster*. O conceito de forma fílmica determina a estrutura organizacional do filme e possibilitará o entendimento das questões trabalhadas neste e no quarto capítulo – no qual serão abordadas as técnicas que os autores propõem como definidoras do estilo cinematográfico. O quarto capítulo, por sua vez, será dividido em dois subtítulos, onde serão aprofundadas duas dessas técnicas: a *mise-en-scène* e o papel do som no filme. Na análise da *mise-en-scène*, foram privilegiados os cenários, iluminação e encenações do filme. Para analisar a trilha sonora, foram escolhidos os diálogos, a narração em voz *over* e a trilha musical.

As considerações finais, que buscam encadear e dar um fechamento às análises dos capítulos anteriores, as referências bibliográficas e os anexos fecham este trabalho.



## 2 O CINEMA DE YORGOS LANTHIMOS

Este capítulo está dividido em três partes: na primeira, serão abordados aspectos biográficos de Yorgos Lanthimos, suas produções cinematográficas e comentários relevantes de entrevistas que ajudam a compreender melhor seus métodos de direção e sua visão sobre cinema enquanto diretor e espectador. Na segunda, serão apresentadas sinopses de dois de seus filmes mais conhecidos, debatidos e de acesso facilitado em comparação ao resto de sua obra: *Dogtooth* (2009) e *The killing of a sacred deer* (2017). Acompanham as sinopses comentários de entrevistas que complementam a discussão a respeito dos filmes e relações possíveis com o objeto desta pesquisa. Por último, será apresentado o filme *The lobster*, seu desenvolvimento narrativo do início ao fim, comentários analíticos relevantes e novos trechos de entrevistas do diretor.

### 2.1 SOBRE O DIRETOR

Diretor, produtor e roteirista, Yorgos Lanthimos nasceu em Atenas no ano de 1973. Sua mãe, responsável pela sua criação e educação, faleceu quando o diretor tinha apenas dezessete anos. Lanthimos afirma em entrevistas que, na juventude, não era um entusiasta do cinema – seu interesse era casual e se resumia a *blockbusters* como a trilogia de Indiana Jones, ou os filmes de Kung Fu feitos por Bruce Lee<sup>2</sup>. A descoberta da obra dos diretores Andrei Tarkovsky e Robert Bresson, no entanto, veio a transformar seu olhar e interesse e, aos dezenove anos, ele decidiu estudar direção para cinema e televisão na Hellenic Cinema and Television School Stavrakos, em Atenas.

Nos anos 1990, Lanthimos explorou diversos gêneros, dirigindo vídeos para companhias de teatro e dança, comerciais de televisão, videocliques, curtas-metragens e peças de teatro experimentais. Até o momento, lançou seis longas-metragens. Sua estreia se deu em 2001, como codiretor do filme *My best friend* (*O kalyteros mou filos*), dividindo a função com seu mentor: o diretor, ator e compositor grego Lakis Lazopoulos. Assumiu sozinho a direção pela primeira vez com *Kinetta* (2005) e começou a ganhar atenção mundial com *Dogtooth* (2009), no qual dividiu o roteiro com Efthymis Filippou, sendo indicado a diversos prêmios,

---

<sup>2</sup> Disponível em:

<<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/yorgos-lanthimos-the-killing-of-a-sacred-deer-colin-farrell-nicole-kidman-black-mirror-the-lobster-a8019426.html>>.

Data de acesso: 13/06/2018

entre eles o de melhor filme estrangeiro do Oscar de 2010. Em seguida, dirigiu *Alps* (2011), filme de menor repercussão, ainda com *casting* grego. *The lobster* (2015), lançamento subsequente e filme objeto desta pesquisa, foi escrito novamente com Efthymis Filippou e seu primeiro longa-metragem em língua inglesa. O segundo foi *The killing of a sacred deer* (2017), seu filme mais recente, no qual repetiu a parceria com o ator irlandês Colin Farrel, protagonista de ambas as obras.

Conhecido por combinar atmosferas sinistras e situações cômicas, Lanthimos costuma provocar sentimentos contraditórios em sua audiência de maneira incessante. Em uma entrevista sobre *Dogtooth*, afirmou que o que mais o orgulha em seus filmes é “quando as pessoas riem com uma situação, mas estão chocadas ao mesmo tempo. Isso estimula mais o cérebro do que apenas violência ou apenas risadas, porque sua mente está no limite o tempo inteiro”.<sup>3</sup> Aliado a essa tendência de produzir o estranhamento, está o esforço do diretor em não ser didático demais – ao criar situações e provocações, dá liberdade ao espectador para experimentar e sentir da sua própria maneira. Em entrevista, relatou:

Eu gosto da experiência de assistir a um filme que não me conte as coisas. Isso é o cinema – ele deveria ser sobre mostrar uma imagem e ter as pessoas que a veem colocando todas as coisas nela. Você tem a imagem de uma cadeira – uma foto estática. Algumas pessoas a veem como cadeira feia, ou como uma cadeira bonita. Talvez alguém tenha saído dela, talvez alguém esteja chegando. Eu penso que é assim que o cinema deveria funcionar.<sup>4</sup>

Outro elemento chamativo do universo de seus filmes é a interpretação dos atores: intencionalmente contidas, frias e ambíguas, o que resulta em uma atmosfera surreal. O ator grego Christos Passalis, que atuou em *Dogtooth*, comentou em uma entrevista que o modo de trabalho no filme “não era, de forma alguma, baseada em análises psicológicas, ou mesmo análises lógicas. O que tentamos fazer era remover todos os tipos de truques que atores acumularem durante sua carreira [...]. Nós tentamos removê-los e reagir ao momento”.<sup>5</sup>

São esses aspectos que o diretor traduz em seus filmes, a partir de usos muito pessoais das imagens, sons, narrativa.

---

<sup>3</sup> Disponível em:

<<http://therumpus.net/2010/06/rumpus-interview-with-yorgos-lanthimos-director-of-dogtooth/>>.

Data de acesso: 13/06/2018

<sup>4</sup> Disponível em:

<<http://therumpus.net/2010/06/rumpus-interview-with-yorgos-lanthimos-director-of-dogtooth/>>.

Data de acesso: 13/06/2018

<sup>5</sup> Disponível em: <<http://cineuropa.org/en/interview/109633/>>. Data de acesso: 13/06/2018

## 2.2 OUTROS LONGAS-METRAGENS

*Dogtooth* (Kynodontas, 2009) é o segundo longa-metragem dirigido exclusivamente por Lanthimos, que também assina o roteiro junto com Efthymis Filippou. O filme é o primeiro a levar o nome do diretor para o resto do mundo, garantindo-lhe algumas nomeações e prêmios, como o de melhor filme da seção *Un Certain Regard*, no Festival de Cannes, e a indicação ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro.

Ele abre de maneira misteriosa, apresentando três jovens em uma confortável casa de família classe-média grega que aprendem, por meio de um gravador de voz, o significado de algumas palavras – temos a sensação de que algo não está certo quando percebemos que a voz no gravador fornece significados completamente absurdos. Logo descobrimos que esses jovens são irmãos e foram mantidos desde o nascimento dentro dessa casa, aprisionados e iludidos por seu pai, o único que sai dos limites da residência, e uma mãe aparentemente conivente com o encarceramento.

Para mantê-los em completa ignorância do mundo lá fora, o pai precisa lançar mão de diferentes e opressivas formas de educação. Além do gravador, ele executa encenações como jogar aviões de brinquedo no jardim para simular aviões reais que passam eventualmente no céu, mentiras sobre procriação, além de jogos perversos e violência corretiva.

Em um determinado momento, chega uma mulher contratada pelo pai para satisfazer os impulsos sexuais de um dos irmãos, e é o gatilho para o caos na casa. Uma das irmãs chantageia a mulher e consegue duas fitas em VHS de filmes, desencadeando na jovem uma incontrolável vontade de conhecer o mundo exterior.

Assim como *The lobster*, o filme estabelece uma grotesca relação entre o realismo e o absurdo – aqui, no entanto, não há premissas fantásticas como a transformação em animais. Em entrevistas, o diretor afirmou que a ideia para o filme surgiu depois de conversas com amigos que planejavam construir uma família. Apesar de deixar o fim e diversas outras questões do filme em aberto, o diretor explicou que a obra trata de como as famílias gregas tendem a deixar as crianças em casa e mantê-las dependentes de seus pais e quão devastadora pode ser a influencia da educação e de líderes de grupos sociais.

A atmosfera do filme é perturbadora e contraditória. Em entrevista, Lanthimos explicou o tom que pretendeu dar ao filme:

Eu queria criar essa contradição, não apenas fazer um filme que fosse violento e obscuro do início ao fim. Eu queria mostrar o contraste dos pais que buscavam um ambiente perfeito para os seus filhos, onde tudo era bonito. Porém, ao mesmo tempo, o que eles faziam com os seus filhos na verdade era horrível e trágico – eles estavam

os destruindo e os deformando de diversas maneiras. A linha tênue entre o trágico e o humor era algo que nós gostaríamos de manter na história.<sup>6</sup>

O mais recente longa-metragem de Lanthimos chama-se *O sacrifício do cervo sagrado*, lançado em 2017 e escrito também em parceria entre o diretor e Efthymis Filippou e, como os demais, propõe um mundo sem explicações racionais.

Steven Murphy, interpretado por Colin Farrell, é um respeitado e financeiramente bem-sucedido cirurgião cardíaco, que vive com a esposa Anna (Nicole Kidman), uma médica também bem-sucedida, e os filhos Kim (Raffey Cassidy) e Bob (Sunny Suljic). A família vive em uma grande casa em uma cidade não especificada (o filme foi filmado em Dublin e Cincinnati). Steven tem uma relação de amizade curiosa e inusitada com Martin (Barry Keoghan), um adolescente introspectivo. Ambos se encontram frequentemente para caminhar, trocar presentes e comer juntos. O jovem fica tão íntimo do cirurgião que logo é apresentado à família deste.

Em um determinado momento, o espectador fica sabendo que, anos antes, o pai de Martin morrera durante uma cirurgia no coração executada por Steven. O menino, que agora parece obcecado pelo cirurgião e por querê-lo como um novo pai, passa a ser ignorado por Steven. A partir daí a tragédia tem começo.

Bob, o filho do casal, começa a ter súbitos problemas para caminhar. No hospital, Martin finalmente consegue contato com Steven e conta a ele que, caso ele não mate alguém de sua família, todos eles ficarão doentes e morrerão lentamente. A princípio, Steven não acredita no que o garoto diz, até que sua profecia começa a se concretizar.

Lanthimos mantém seu estilo como diretor por meio de diversos aspectos perceptíveis do filme: não há, por exemplo, a explicação para o súbito adoecimento da família de Steven: se é uma maldição, um poder sobrenatural de Martin ou qualquer outra justificativa fantástica. Além disso, a atuação fria e impessoal dos personagens lembra muito a das outras obras. Assim como em *The lobster*, a trilha sonora é utilizada dramaticamente e para causar um estranhamento no espectador. E, por último, a combinação da atmosfera perturbadora e, ao por vezes, cômica, se mantém e é conduzida pelo longa-metragem inteiro.

---

<sup>6</sup> Disponível em: <<http://therumpus.net/2010/06/rumpus-interview-with-yorgos-lanthimos-director-of-dogtooth/>>. Data de acesso: 13/06/2018

### 2.3 THE LOBSTER

*The lobster* se passa em um universo distópico, uma realidade alternativa – não se parece exatamente com o passado, nem remete a uma possibilidade de vida futura – onde não se é permitido levar uma vida sozinho: quem o for, será obrigado a encontrar um parceiro. Para isso, todos os solteiros são levados a um hotel, onde, caso não encontrem um par ideal em um período de quarenta e cinco dias, serão transformados em algum animal de sua escolha e soltos novamente, livres na vida selvagem.

O protagonista David, interpretado pelo irlandês Colin Farrell, chega ao hotel logo depois de ser deixado pela esposa, que o trocou por outro homem, dando fim a um casamento de mais de onze anos. Lá, assistimos a ele fazer amizade com outros dois homens solteiros (David, seu irmão transformado em cachorro Bob e os dois homens são os únicos personagens nomeados no filme) e vamos descobrindo, gradualmente, o funcionamento opressivo do hotel e as regras do universo particular elaborado por Lanthimos: um mundo onde punições cruéis ao prazer solitário – leia-se masturbação – e apresentações organizadas pelo hotel para abordar as diferenças entre as vidas de solteiro (você pode se engasgar e morrer ou ser violentado sexualmente) e casado (tais perigos são evitados com a presença de um companheiro) são comuns. O conceito de parceiro ideal é absurdo e distorcido: todos os personagens parecem acreditar que características superficiais semelhantes – como ser manco, ter um problema de dicção ou sangramento frequentes no nariz – são suficientes para que um casal seja constituído – e o hotel reitera tal concepção, presenteando o par com quinze dias em um iate e depois, caso o casal “funcione”, enviando-os de volta à cidade.

Após ver um de seus amigos fingir uma característica superficial para conseguir um par, David vivencia frustradas tentativas de encontrar uma parceria ideal. Na última delas, finge ser uma espécie de sociopata para se unir a uma mulher com a mesma característica. Desconfiada, ela mata o irmão/cachorro de David para desmascarar sua frieza emocional. A trágica situação o obriga a fugir do hotel e a esconder-se na floresta onde vivem os “solitários”: pessoas que escaparam do hotel (e, talvez, da cidade) para poderem viver livres do matrimônio. Acolhido pelo grupo – cuja líder é a personagem interpretada por Léa Seydoux –, David descobre que as regras nesse novo ambiente não são menos rígidas e opressivas que as da sociedade. Ao contrário do mundo exterior, na floresta o relacionamento amoroso não é permitido, sendo inclusive punido tão sadicamente quanto o hotel e a cidade punem a solidão.

Na floresta dos solitários, David conhece uma mulher, interpretada por Rachel Weisz – é a personagem, também, quem narra o filme, mas essa informação vai sendo sugerida aos

poucos ao espectador –, e os dois vão alimentando interesse um pelo outro. É somente nesse momento que detectamos um desejo genuíno e mútuo entre personagens, sendo o ponto fora da curva no padrão de comportamento superficial dos homens e mulheres do filme, mas que gera um conflito: na floresta dos solitários, o relacionamento amoroso entre os dois é proibido. O desejo, entretanto, é maior, e eles decidem manter uma relação secreta, baseada em diálogos cifrados e encontros às escondidas.

Ao mesmo tempo em que a relação vai se intensificando, os dois acompanham a líder dos solitários e outro homem do grupo em expedições à cidade habitada somente por casais, onde as pessoas são constantemente fiscalizadas quanto ao seu estado civil. É durante uma dessas viagens, inclusive, que David descobre que sua parceira é míope assim como ele. Mais adiante no filme, os solitários executam uma missão na qual invadem o hotel e, como uma guerrilha, causam o caos entre casais provando que o amor entre eles é falso.

Quando a líder dos solitários descobre a relação amorosa de David e a mulher míope, ela pune a mulher míope, deixando-a cega. O protagonista, então, decide se vingar e executa uma fuga para a cidade com sua parceira. Na cena final do filme, David e a mulher míope estão em um restaurante, e é sugerido ao espectador que o protagonista irá se cegar com uma faca no banheiro, enquanto a personagem de Rachel Weisz o espera em uma mesa. O filme, no entanto, termina antes dessa resolução.

A atmosfera exibida em *The lobster* é peculiar, e provavelmente essa seja a mais memorável de suas características. Vemos um universo de situações e regras absurdas que são, no entanto, aceitas com naturalidade pelas pessoas, que demonstram uma apatia emocional incongruente – todos parecem reprimidos pelo rígido sistema social no qual vivem. Grande parte do que podemos perceber visualmente a cada plano do filme, por sinal, amplia essa sensação insossa. O céu está quase sempre nublado, a iluminação artificial é mínima, as cores são frias e sem saturação, a grande maioria dos planos privilegia a observação de cenários, dos diálogos e dos movimentos dos personagens sem atentar para suas emoções e expressões faciais que, aliás, são intencionalmente inexpressivas e teatrais. Concomitante a essa frieza, entretanto, percebe-se uma trilha sonora dramática que percorre o filme inteiro. Esses elementos, unidos, proporcionam situações ridículas e cômicas, conduzindo o espectador a experimentar sentimentos contraditórios quase simultaneamente.

Já não bastasse o espectador ter que assimilar toda essa série de situações contrastantes, o diretor Yorgos Lanthimos deixa clara sua intenção de não responder a todas as perguntas que poderão surgir – há muito em aberto para a interpretação do público. O universo de *The lobster* não é, de fato, explicado – é vivido pelos seus personagens, e é isso que o diretor parece estar

preocupado em expor. Nem mesmo a transformação em animal, a premissa mais absurda e inicialmente mais chamativa do filme, é devidamente explicada. Não nos enganemos, porém – a verdadeira preocupação de Lanthimos está em não nos explicar tudo:

Nos filmes que fizemos, tentamos estruturá-los de uma forma que os deixam muito abertos e as pessoas podem experimentá-los de diferentes maneiras, de acordo com quem eles são. Eu poderia te dar uma resposta, mas ela seria tão válida quanto a resposta de qualquer outra pessoa.<sup>7</sup>

Ainda que não tenha a intenção de explicar e responder a tudo que seu filme incita, Lanthimos sintetizou que uma de suas intenções no filme era abordar relacionamentos românticos e o tratamento direcionado às pessoas solteiras – a pressão existente para que elas encontrem alguém e pressão que elas colocam em si mesmos. Além disso, afirmou seu interesse em levar essas circunstâncias ao extremo, procurando revelar o absurdo por trás delas e das coisas que a sociedade considera normal no dia a dia<sup>8</sup>.

A partir das contextualizações, sinopses e comentários apresentados neste capítulo, juntou-se material suficientemente para encaminhar a análise deste trabalho.

---

<sup>7</sup> Disponível em: <<http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-0513-colin-farrell-the-lobster-feature-20160509-snap-story.html>>. Data de acesso: 13/06/2018

<sup>8</sup> Disponível em: <[https://www.washingtonpost.com/news/soloish/wp/2016/05/19/an-interview-with-the-director-of-the-lobster-a-dark-comedy-about-the-search-for-love/?utm\\_term=.711cc67ec7fa](https://www.washingtonpost.com/news/soloish/wp/2016/05/19/an-interview-with-the-director-of-the-lobster-a-dark-comedy-about-the-search-for-love/?utm_term=.711cc67ec7fa)>. Data de acesso: 13/06/2018

### 3 A FORMA FÍLMICA EM *THE LOBSTER*

Este capítulo busca analisar como o diretor Yorgos Lanthimos conduz as expectativas de sua audiência e a deixa engajada na experiência fílmica de *The lobster*. Centraliza essa abordagem o conceito de forma fílmica elaborado por David Bordwell e Kristin Thompson (2013). O capítulo está dividido em duas partes. Na primeira, serão debatidos os aspectos gerais que caracterizam a forma fílmica e os tipos de expectativas formais que envolvem o espectador nesse processo, junto com alguns frames do filme objeto que dialogam e traçam relações diferentes com esses tipos de expectativas. Na segunda parte, os cinco princípios da forma fílmica serão apresentados, e, com eles, frames que se relacionam com tais princípios.

#### 3.1 FORMA FÍLMICA E EXPECTATIVAS FORMAIS

Segundo os autores David Bordwell e Kristin Thompson (2013), quando uma obra de arte – seja um quadro, uma música, um poema, um romance ou um filme – nos “fisga”, nos deixando entretidos com seu desenvolvimento, curiosos com seu desenrolar, envolvidos com aquilo que nos está sendo apresentado, significa que nossa percepção está engajada em um processo. Nessa situação, o artista teve êxito em estabelecer um padrão – ele deu uma forma a seu trabalho e nós, a partir dessa relação, sentimos prazer (recompensa) ao sermos apresentados a uma experiência bem-estruturada.

Bordwell e Thompson explicam o conceito de forma como sistema traçando relações com o modo de funcionamento da percepção humana. Referem-se a ela como uma “atividade”, na qual estamos sempre buscando relações, ordem e sentidos para o que presenciamos. A partir dessa constatação, os autores afirmam que as obras de arte e o valor que damos a elas dependem dessa qualidade humana de estabelecer padrões. A obra de arte, desvinculada da relação com uma pessoa que a vivencia, é apenas um objeto físico – seja um pedaço de papel, como num poema ou num romance, vibrações acústicas nas canções, ou mesmo uma projeção em uma tela branca no cinema. Sendo assim, podemos aferir a existência de uma dependência insubstituível entre obra de arte e seu consumidor.

Para que essa relação funcione e a “atividade” seja bem executada, segundo os autores americanos, é necessário que a obra de arte nos entregue pistas. A partir dessas pistas, podemos imaginar um padrão, uma continuidade ou um ritmo – e uma eventual quebra de expectativas. Não se trata, portanto, de uma combinação aleatória de elementos; um filme tem uma forma. Os autores concluem esse raciocínio expondo o conceito de forma fílmica como um “sistema



geral de relações que percebemos entre os elementos do filme todo” (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 111).

Os elementos constitutivos de um filme podem ser narrativos ou estilísticos. Os elementos narrativos nos fazem perceber e estabelecer internamente a construção da história do filme – no processo de elaboração de um filme, envolvem-se nessa parte a criação do enredo, sua estrutura temporal, a narração, entre outros aspectos. Já os elementos estilísticos dizem respeito a técnicas cinematográficas como a *mise-en-scène*, a cinematografia, a montagem e a relação do som com as imagens fílmicas. Nós, enquanto espectadores, podemos identificar os elementos específicos de forma separada. O padrão geral das relações que faremos entre todos os elementos, no entanto, é o que constituirá o conceito de forma fílmica (BORDWELL, THOMPSON, 2013).

Os autores americanos têm uma perspectiva singular no que diz respeito à diferenciação conceitual entre forma e conteúdo: ambos acreditam que não existem elementos externos e internos. Todos os componentes da obra funcionam como parte de um padrão geral, ou seja, tanto as ideias e os temas escolhidos, combinados com outros elementos geralmente classificados como “formais”, fazem parte de uma experiência única vivida pelo espectador – essa combinação de elementos constitui algo específico e indissociável. O que se conhece como conteúdo, portanto, sempre será moldado pelo contexto formal de um filme e pelas percepções únicas do espectador – da mesma maneira que os elementos formais, o conteúdo dará pistas e gerará expectativas.

Pensando justamente neste último elemento – a expectativa do espectador –, os autores explicam como a forma fílmica conduz a percepção de quem assiste a um filme. A compulsão pela organização e pelo sentido faz com que sempre se espere uma resolução, um fechamento, para o que é apresentado. A forma tem o poder de nos envolver na medida em que cria suas leis e regras de organizações específicas e gera expectativas e suposições sobre o que está por vir. Com o desenrolar de um filme, o espectador vai interagindo com as partes apresentadas, reajustando suas expectativas conforme suas regras e padrões são estabelecidos (BORDWELL, THOMPSON, 2013).

Nem sempre nossas expectativas serão satisfeitas de maneira imediata; o suspense é um elemento essencial para o envolvimento do espectador. É possível, ainda, que as expectativas sejam traídas, gerando surpresa e nos fazendo repensar e reorganizar nossa percepção sobre o que vivenciamos. Outra possibilidade mencionada pelos autores na construção das expectativas formais é a curiosidade que, neste contexto, significa a nossa habilidade de supor eventos anteriores aos apresentados.

O cineasta inglês Alfred Hitchcock, em entrevista ao cineasta francês François Truffaut (1983), afirma que o suspense é a maneira mais poderosa de capturar a atenção de um espectador. Segundo ele, o suspense não está necessariamente ligado ao medo, e sim, à dúvida quanto ao desfecho de uma situação, e afirma que para termos a forma usual de suspense é indispensável que o público esteja consciente de todos os fatos envolvidos; caso contrário, não haveria suspense. Adiciona, ainda, que sua percepção de suspense está relacionada a fatores emocionais, e não ao mistério:

O mistério é raramente um suspense; por exemplo, num *whodunit*<sup>9</sup> não há suspense mas uma espécie de interrogação intelectual. O *whodunit* suscita uma curiosidade destituída de emoção; ora, as emoções são um ingrediente necessário ao suspense (TRUFFAUT, 2004, p. 76).

Aumont (2004) prolonga o debate sobre o suspense na visão de Hitchcock, afirmando que ele visa a criar a emoção e conservá-la por um tempo, a fim de colorir todos os elementos do filme (cena, ação, diálogo) e tornar-se intrigante e inquietante:

O suspense, independentemente dos meios concretos de sua realização, visa a uma espécie de contaminação emocional, que deve colocar o espectador em um estado que já não domina suas reações. Lembremo-nos da oposição, sublinhada por Hitchcock em suas entrevistas, entre suspense e surpresa; no suspense, o espectador é informado do perigo, ao passo que na surpresa não é; por isso, quando o acontecimento perigoso acontece, a surpresa apanha o espectador contra a sua vontade, e seu efeito dura o tempo de um choque; ao contrário, o suspense coloca o espectador do lado do filme, transformando-o em uma espécie de codiretor, que aguarda o acontecimento e o faz ressoar bem mais forte quando ocorre (AUMONT, 2004, p. 100).

É possível, no entanto, que nem todas as emoções e expectativas do espectador se resolvam. Bordwell e Thompson (2013) mencionam a possibilidade de sermos completamente surpreendidos pelo filme, deixados “sem chão”, insatisfeitos com a falta de padrões estabelecidos, tensos ou mesmo em choque por suas contradições. É o caso de muitos filmes experimentais. Isso não significa, entretanto, que com elas não criemos em nossa percepção novas expectativas formais. O que acontece, na verdade, é que ajustamos nossas expectativas a essa nova e inesperada forma fílmica, para que assim consigamos estabelecer com ela um envolvimento maior: “Não existe limite para o número de possibilidades de organização de um filme. Alguns filmes nos farão remodelar nossas expectativas drasticamente, mas, ainda, assim, nosso prazer com o cinema pode aumentar se aceitarmos as experiências não habituais oferecidas por filmes formalmente desafiadores”. (BORDWELL, THOMPSON, 2013 P. 116).

---

<sup>9</sup> Recurso narrativo de filmes de mistério que provoca no espectador a pergunta “quem matou?”

É importante salientar, contudo, as origens do que estamos qualificando como expectativas. Para que elas existam, é necessário que tenhamos experiências prévias, para que possamos nos basear em algo e então construir as relações a partir do que é proposto em uma forma fílmica. Essas experiências anteriores, na verdade, são inevitáveis, já que tanto artista quanto espectador estão inseridos em um contexto histórico e social, e seria impossível que uma obra de arte não suscitasse relações com outros trabalhos artísticos ou mesmo com quaisquer aspectos da vida cotidiana. A consequência disso é que diferentes obras de arte utilizarão, frequentemente, elementos em comum, que serão facilmente assimilados e darão origem ao que Bordwell e Thompson chamam de *convenções*. Movimentos cinematográficos, tradições e definições de gênero, por exemplo, geralmente se baseiam em convenções.

Existem, ainda, duas situações nas quais o público poderá presenciar convenções específicas do cinema fazendo das experiências cotidianas anteriores algo irrelevante. Na primeira, a mais comum, ocorre quando suspendemos as leis da nossa realidade para que o que vemos no filme faça sentido – é quando buscamos referências em outras obras de arte que também quebram esses paradigmas da realidade. Como afirmam Bordwell e Thompson (2013, p. 117): “No geral, as experiências anteriores mais relevantes para a percepção da forma não são as da vida cotidiana e, sim, encontros anteriores com obras que apresentam convenções semelhantes”. A segunda situação acontece quando as obras de arte criam novas convenções:

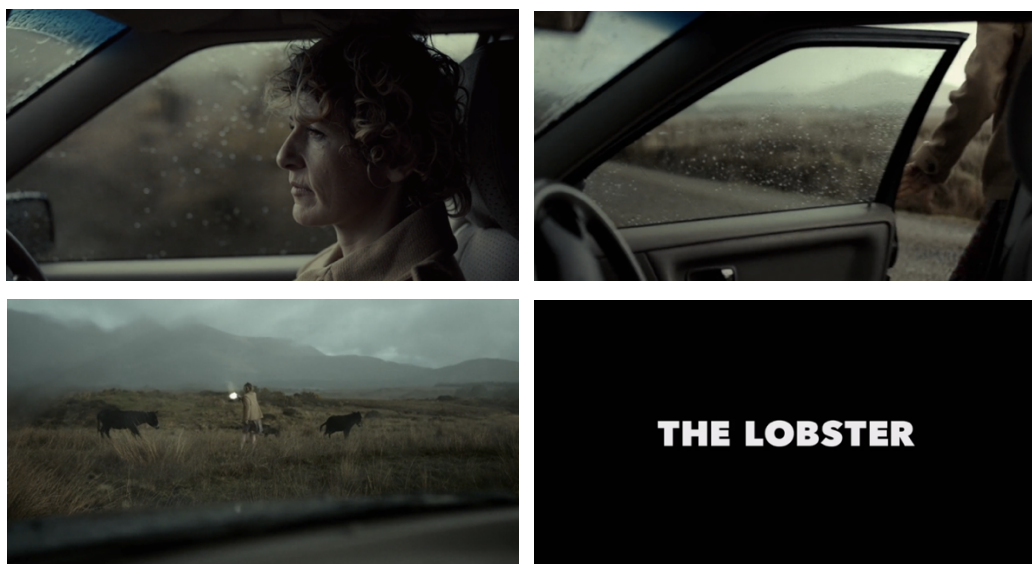
Uma obra altamente inovadora pode, a princípio, parecer estranha pela recusa em se conformar com as normas esperadas. A pintura cubista, o *nouveau roman* francês dos anos 1950 e a música ambiente inicialmente foram tidos como bizarros, justamente por rejeitarem as convenções vigentes. Porém, uma observação mais cuidadosa pode mostrar que uma obra de arte não usual tem suas próprias regras, o que cria um sistema formal não ortodoxo que podemos aprender e reconhecer e ao qual é possível reagir. Consequentemente, os sistemas apresentados por obras não convencionais podem eles mesmos criar novas convenções, gerando assim novas expectativas (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 117).

Outro fator de grande importância para a relação do espectador com a forma fílmica é a emoção. Bordwell e Thompson (2013) fazem a distinção entre as emoções representadas nos filmes e as reações emocionais do espectador. As primeiras estão sistematicamente relacionadas entre si e com outros elementos da forma fílmica, podendo intensificar ou atenuar as emoções representadas de acordo com diferentes combinações entre elas. As reações emocionais do espectador estão, igualmente, relacionadas à forma: será o aspecto dinâmico desta que estimulará nossos sentimentos. Criar expectativas – e resolvê-las ou não – é um exemplo de escolhas formais que aguçam a emoção do espectador. Os autores esclarecem, entretanto, que não há receitas ou reações emocionais “corretas” e que elas só fazem sentido dentro do universo

particular da forma de uma obra – até porque as reações de cada espectador sempre serão diferentes. O que é possível afirmar é que nossas reações emocionais serão sempre resultado do conjunto de relações que assimilamos da obra.

*The lobster* exhibe um universo construído com regras muito específicas e de estruturas coerentes e organizadas. Como o filme apresenta uma premissa surreal, cujas relações e semelhanças com outros universos fictícios são pouco identificáveis – mesmo quando comparadas à própria filmografia do diretor –, a necessidade de familiarizar o espectador e engajá-lo com a forma fílmica é ainda mais decisiva.

Ao mesmo tempo, no entanto, o diretor explora o suspense e a compulsão por sentido e fechamento do espectador sem necessariamente dar a eles uma resolução, abrindo espaço para interpretações pessoais e gerando outras convenções e expectativas. A primeira grande pista desse padrão na forma fílmica de *The lobster* acontece, não por acaso, logo na primeira cena do filme. Em um plano-sequência de oitenta segundos de duração, temos a visão do interior de um carro, onde se vê uma mulher dirigindo em uma estrada envolta por campos, durante um dia chuvoso. Após um tempo, ela para no meio da estrada, sai do carro e dá três tiros em um burro. A mulher sai do plano, um outro burro se aproxima do burro caído, a cena acaba e somos apresentados ao título do filme – a história central se desenrola somente a partir dali, conforme vemos na Figura 1. A mulher e os animais nunca mais são mencionados. Sem nenhuma explicação, a cena, que no mundo real seria inusitada, gera uma compulsão por justificativas. Somos tentados a imaginar o que motivou aquele ato; o filme tem êxito em físgar nossa atenção desde o primeiro momento, apresentando uma cena dramática e absurda que sugere discretamente uma de suas particularidades fundamentais (a transformação de humanos em animais) e gera surpresa e expectativa. As explicações e respostas posteriores, no entanto, acontecerão apenas parcialmente: entenderemos que se trata de um mundo onde pessoas podem ser transformadas em animais, mas nunca descobriremos quem é aquela mulher e o que de fato a motivou.

Figura 1 – Abertura de *The lobster*

Fonte: imagens capturadas do filme

Ao longo do filme, é possível perceber outros momentos relevantes para a narrativa nos quais diferentes expectativas são criadas e, por vezes, satisfeitas. A transformação em animal, provavelmente o aspecto mais absurdo e curioso do filme, gera uma necessidade de explicação. Embora resolver minuciosamente essa fantasia não seja a intenção principal do diretor, algumas cenas trazem sugestões ao espectador e satisfazem, ainda que minimamente, algumas necessidades de fechamento e resolução. Na sequência da Figura 2, David e uma menina loira conversam sobre a beleza de seu cabelo em um ambiente do hotel. A cena posterior apresenta a menina loira fazendo seu último pedido em frente aos administradores do hotel antes de ser transformada, pois seus dias se esgotaram; ela recebe uma homenagem de sua amiga (Jessica Barden), que menciona em seu discurso o cabelo da menina. Na cena imediatamente posterior, David observa, de seu quarto, a personagem de Barden se despedindo de um pônei – a informação de que o pônei seria a menina loira é sugerida por meio da montagem das cenas e planos (que chamam atenção para o cabelo da menina e apresentam seu pedido final) e pelas figuras e elementos apresentados (a personagem de Barden e a crina do animal, semelhante ao cabelo da menina). Nessa sequência, temos o único momento do filme em que a premissa fantástica é razoavelmente “justificada”, ou seja, visualizamos uma personagem antes e depois de sua transformação. Com a cena que apresenta o procedimento antes da transformação – com um pedido final e uma homenagem de alguém próximo – o filme dá mais uma pista de como o hotel funciona e o que acontece com seus hóspedes; como um quebra-cabeças, vamos montando os padrões apresentados, criando, internamente, a imagem total do universo do longa-metragem

e satisfazendo, em harmonia com os conceitos de Bordwell e Thompson (2013), nossas compulsões por padrões, fechamentos, significados e justificativas.

Figura 2 – Expectativas satisfeitas em *The lobster*



Fonte: imagens capturadas do filme

É importante assinalar, contudo, que a proposta de *The lobster* não é fornecer muitas respostas prontas. A sequência que melhor exemplifica esse entendimento é, não por acaso, a última do filme, onde vemos David e a personagem de Rachel Weisz em um restaurante na cidade. David pede para a mulher mostrar partes de seu corpo a ele. Em seguida, pede a um garçom uma faca afiada, e a mulher lhe conta que, após um tempo, ele irá se acostumar à cegueira – somos levados a entender que David irá perder a visão voluntariamente. David vai ao banheiro, aponta a faca para um dos olhos por alguns segundos. Na última cena, vemos a personagem de Rachel Weisz aguardar, por 65 segundos, a volta de David do banheiro – com o corte abrupto para os créditos finais, ficamos sem saber o que realmente aconteceu (Figura 3).



Figura 3 – Cena final



Fonte: imagens capturadas do filme

As cenas de emoções representadas configuram-se como alguns dos momentos mais marcantes do longa, tendo em vista a inexpressividade emocional dos personagens que predomina em toda a história. Quando essas cenas surgem, justamente por não serem comuns, funcionam com grande impacto e contraste. Um exemplo é a cena em que David vê seu irmão, Bob, transformado em cachorro, morto no banheiro pela mulher sem sentimentos (personagem de Angeliki Papoulia), e não consegue conter seu desespero. Antes de encontrar o cão, David é acordado pela mulher, que conta a ele a maneira cruel como o matou e faz questão de reproduzir os sons que o cachorro fez enquanto agonizava. Apesar de bizarra e incitar certa comicidade com a interpretação da mulher, a cena gera, principalmente, suspense (o suspense ligado a fatores emocionais mencionado por Hitchcock) e apreensão, ainda mais com o sangue visto na cena – temos aqui um exemplo de emoções conflituosas e incongruentes que o diretor proporciona à sua audiência. David vai ao banheiro e, após encontrar o cachorro morto, tenta se manter aparentemente indiferente à situação. Ao contrário da mulher, no entanto, ele tem

sentimentos, e a morte do irmão o abala tanto que ele chora, revelando à mulher a mentira que baseou a junção do casal (Figura 4).

Figura 4 – Emoções representadas



Fonte: imagens capturadas do filme

É interessante perceber que, além de ser um dos únicos momentos de expressividade emocional do filme, sua sequência e desfecho também geram uma das poucas situações proporcionadoras do suspense ligadas a fatores emocionais de Hitchcock presentes no filme. Quando a mulher sem sentimentos arrasta David para puni-lo pela mentira com uma transformação em animal, o protagonista se desvencilha com um soco e foge pelos corredores do hotel. O espectador, já perturbado com a recém apresentada e grotesca cena do animal morto, acompanha uma sequência de cenas nas quais predomina o silêncio, quebrada apenas pela trilha sonora dramática que ocorre no momento da fuga de David. Em seguida, visualizamos os mesmos cenários recém apresentados, mas vazios, para depois acompanharmos a perseguição dos dois personagens (Figura 5). O suspense só tem fim quando o protagonista consegue se vingar da mulher, levá-la ao quarto da transformação e fugir do hotel.



Figura 5 - Suspense



Fonte: imagens capturadas do filme

Para além da tensão da perseguição entre os dois personagens – e a inesperada camada cômica que a precede quando a mulher o carrega pelo paletó –, essa sequência é também o momento em que o filme nos deixa mais próximos de resolver o maior e mais perceptível gerador de expectativas e suspense do filme: será que David vai ser transformado em um animal?

### 3.2 CINCO PRINCÍPIOS DA FORMA FÍLMICA

Segundo Bordwell e Thompson (2013), tendo em vista que a forma fílmica é um sistema no qual se relacionam diferentes elementos, é necessário que haja princípios para reger essas relações. Ao contrário dos princípios do campo das ciências, entretanto, nenhum princípio é absoluto no mundo da arte – artistas podem quebrar essas convenções a qualquer momento. De qualquer forma, os autores listam cinco princípios gerais comumente percebidos quando se analisa o sistema formal de um filme: função, similaridade/repetição, diferença/variação, desenvolvimento e unidade.

O primeiro desses princípios é a **função** – pressupõe-se que cada elemento que compõe a forma fílmica e inter-relaciona-se com os outros elementos tem uma ou mais funções. Utilizando como exemplo elementos do filme *O mágico de Oz* (ano?), Bordwell e Thompson (2013) indicam as várias funções do cachorro Totó, que faz a protagonista Dorothy não conseguir fugir a tempo do tornado e ser levada por ele a Oz. Depois, o cachorro corre atrás de um gato e impede que a menina vá embora da terra mágica. Além disso, sua cor acinzentada faz contraste com a colorida Oz e estabelece um vínculo com o lar de Dorothy, cujas cenas são apresentadas, na primeira parte do filme e depois no seu final, em preto e branco. A partir dessa análise, argumentam os autores, percebe-se que as funções geralmente são múltiplas e tanto os elementos narrativos como os estilísticos apresentam funções.

Thompson e Bordwell ainda lembram que as funções dos elementos da forma fílmica não pressupõem, necessariamente, a consciência e a intencionalidade do seu diretor – é possível que um elemento apresente uma função não planejada durante a produção da obra: “Quando investigamos a função formal, portanto, não perguntamos ‘como esse elemento veio parar aqui?’ e sim ‘o que esse elemento *está fazendo* aqui?’ e ‘como ele direciona nossa reação?’” (BORDWELL E THOMPSON, 2013, p. 128).

Bordwell e Thompson sugerem que, na análise das funções dos elementos, também consideremos sua motivação. Quando usam esse termo não estão se referindo, necessariamente, às motivações para as ações das personagens dos filmes, mas também às justificativas para a presença de qualquer elemento que possamos perceber na obra: “Uma luz fraca e trepidante sob uma personagem pode ser motivada pela presença de uma vela no recinto [...]. Uma personagem caminhando num recinto pode motivar o movimento da câmera, ou seja, que ela siga a ação e mantenha a personagem enquadrada”.

Outro princípio é o da **similaridade e repetição** que, como as batidas de uma música ou a métrica de um poema, satisfazem nossas expectativas formais ao assistirmos a um filme.

Thompson e Bordwell utilizam o termo *motivo* para descrever as repetições e similaridades da forma fílmica: o *motivo* é qualquer elemento significativo repetido durante um filme, podendo ser um objeto, uma cor, um lugar, uma pessoa, um som, etc.:

A forma fílmica utiliza similaridades gerais bem como duplicações exatas. Para entender *O mágico de Oz*, devemos ver as similaridades entre os três lavradores do Kansas e o Espantalho, o Homem de Lata e o Leão Covarde. Podemos observar também os ecos adicionais entre as personagens da história principal e as da fantasia. A duplicação não é perfeita, mas a similaridade é muito forte (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 129).

Os autores ainda trazem o conceito de paralelismo, processo que conduz o espectador a comparar dois ou mais elementos diferentes por meio de alguma similaridade perceptível. Motivos costumam ajudar na criação dos paralelismos. Em *O mágico de Oz*, por exemplo, a canção “We’re off to see the wizard” é repetida toda a vez que Dorothy conhece uma personagem nova na terra fantástica. Um recurso semelhante é utilizado na trilha sonora de *The lobster*, e será analisado no capítulo 4.

Da mesma forma que os princípios de similaridade, repetição e paralelismo são importantes para a percepção da forma fílmica, a **diferença** e a **variação** têm papel fundamental para prender e conduzir nossa atenção em um filme. Sem eles, o sentimento de monotonia e tédio predominariam, impossibilitando qualquer engajamento do espectador:

Entendemos prontamente a necessidade de variedade, contraste e mudança nos filmes. As personagens precisam ser diferenciadas, os ambientes, delineados, e os diferentes momentos ou atividades, estabelecidos. Mesmo numa imagem, é preciso distinguir as diferenças na tonalidade, na textura, na direção e na velocidade do movimento, e assim por diante. A forma precisa de um plano de fundo estável de similaridade e repetição, mas também exige que diferenças sejam criadas (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 133).

Não existe, entretanto, uma hierarquia entre esses dois princípios. Os autores entendem que é o diálogo entre a repetição e a diferença que constrói de forma completa a forma fílmica, e que “perceber um (...) é necessariamente perceber o outro” (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 134). Analisando as duas características em conjunto, seremos capazes de perceber motivos, reconhecer nuances e diferenças entre paralelismos ou mesmo contrastes determinantes.

O quarto princípio elencado pelos autores é o do desenvolvimento – a padronização de elementos diferentes e semelhantes que constroem, juntos, determinadas progressões. Como progressões, possuem início, meio e fim. A história de um filme pode apresentar desenvolvimentos de diferentes maneiras, sendo uma das mais clássicas a viagem – Bordwell e Thompson (2013) utilizam o exemplo de *O mágico de Oz*, no qual Dorothy vai do Kansas

(início) para Oz (meio) e de volta ao Kansas (fim). Outro tipo de desenvolvimento sugerido no mesmo filme é a busca, que motiva a saída de casa da protagonista e depois seus esforços para encontrar o caminho de volta e finalmente chegando em casa. Existe, ainda, o desenvolvimento do mistério, que começa com uma pergunta, segue com tentativas de respostas e, finalmente, uma resposta. Não é raro, entretanto, vermos filmes sem uma resposta definitiva ou concreta – *The lobster* é um exemplo de obra com muitas perguntas em aberto.

Uma maneira de se analisar o padrão de desenvolvimento de um filme é fazendo sua segmentação – um esquema escrito que divide o filme em partes maiores e menores e permite que percebamos não apenas suas similaridades e diferenças, mas também o caráter progressivo empregado na forma geral (BORDWELL E THOMPSON, 2013, P. 135).

Por fim, o último princípio mencionado pelos autores é o da **unidade e não unidade**. Quando os elementos de um filme dialogam de maneira clara e harmoniosa e o espectador não percebe lacunas nas relações formais, diz-se que um filme apresenta unidade. Nesse caso, todos os elementos presentes têm um conjunto de funções específicas, podemos observar e determinar as diferenças e semelhanças, a forma tem um desenvolvimento lógico e nenhum elemento é desnecessário. Assim, “a unidade geral do filme proporciona à nossa experiência uma sensação de completude e realização (BORDWELL, THOMPSON, 2013, P. 138). É importante ressaltar, contudo, que praticamente todos os filmes deixam explicações em aberto. Por vezes, acontece de forma não intencional – como exemplo, os autores usam os cortes na montagem de *O mágico de Oz*, que tirou os sentidos de alguns diálogos na versão final do filme. Outra possibilidade é que alguns elementos não tenham tanta relevância a ponto de serem percebidos pelo espectador. Existe, entretanto, a possibilidade de a falta de unidade fazer parte de convenções formais específicas de um filme – é o caso de muitos elementos em *The lobster*, intencionalmente não explicados tanto para jogar com as expectativas formais como para aumentar as possibilidades de interpretação de seus espectadores.

Em *The lobster*, pode-se perceber diferentes elementos que dialogam diretamente com os mencionados princípios da forma fílmica, tanto para dar sentido e completude a uma cena específica, como para encadear a narrativa do filme.

Quanto às funções, curiosamente, assim como Totó de *O mágico de Oz*, pode-se traçar um paralelo com o cachorro Bob de *The lobster*, que também executa diferentes delas (Figura 6a). Primeiramente, ele é o irmão do protagonista David que foi transformado em animal; sua presença e a justificativa para sua transformação, que acontecem muito cedo na história, sugerem que a transformação de pessoas em animais é uma possibilidade real do universo do filme. Mais tarde, a mulher dos biscoitos, interpretada pela atriz Ashley Jensen, usa o cachorro

como justificativa para se aproximar de David. O assassinato do cachorro/irmão de David, executado pela mulher sem sentimentos, personagem de Angeliki Papoulia, tem duas funções: expor os sentimentos do protagonista, mostrando sua fraude, e gerar a vingança de David, que se vê obrigado a fugir para a floresta dos solitários – funções decisivas para reforçar a profundidade emocional do protagonista (apesar do ambiente inexpressivo de todos os personagens) e dar continuidade à narrativa.

Em um exemplo de motivação de personagem – ainda sob a perspectiva das funções –, temos John, o personagem de Ben Whishaw, que decide fingir um problema de sangramento no nariz (batendo-o constantemente) para que, seguindo as regras de “combinação de casais” do universo do filme, possa arranjar uma parceira – a personagem da atriz Jessica Barden, essa sim com um sangramento real – e, assim, escapar do hotel e da transformação em animal (Figura 6b).

Outro exemplo de motivação frequente em *The lobster* é a utilização da motivação e da justificativa acontecendo em momentos posteriores ao da primeira visualização de um elemento. Depois de ser salvo do tiro de tranquilizante do personagem de John C. Reilly, David tira a roupa do amigo e foge. Tal situação gera uma expectativa – a explicação acontece apenas quando descobrimos que os solitários da floresta executam missões no hotel, necessitando, para tal, se disfarçarem como hóspedes. (Figura 6c). Motivação semelhante acontece quando a personagem de Léa Seydoux, líder dos solitários, pede xampus à personagem de Ariane Labed, funcionária do hotel, para que os solitários mantenham um aspecto limpo para irem à cidade sem serem percebidos.

A narração em voz *over* é outro elemento que recebe uma justificativa em um momento posterior do filme. Embora narrações no cinema sejam convenções constantemente utilizadas e raramente recebam uma explicação para sua presença, em *The lobster*, Yorgos Lanthimos faz dela um recurso narrativo envolvido diretamente com a diegese do filme, quando descobrimos que uma das personagens é quem conta a história. Em um segundo momento, o caderno com anotações dessa personagem é revelado, e ali percebemos que a narração do filme – que deixa de existir a partir daquele momento – representava essas anotações (Figura 6d). Nessa mesma cena, presenciamos um camelo passando ao fundo, executando outra função: justificar o universo absurdo do filme, sugerindo que aquele animal, cuja presença em uma floresta é inadequada, seria um ser humano que foi transformado. Temos nessa imagem um bom exemplo de diferentes funções e motivações acontecendo simultaneamente.

Figura 6 – Princípio da função em *The lobster*

Fonte: imagens capturadas do filme

A presença inadequada de animais na floresta dos solitários é constante e reforça, ainda, o princípio da similaridade e repetição em *The lobster*, além de funcionar como um recurso cômico – este, por sinal, também inadequado e incongruente, já que acompanha diálogos não cômicos, causando estranheza. Nas imagens da Figura 7, vemos cenas com um porco, um pavão e um flamingo.

Figura 7 – Similaridade e repetição em *The lobster*

Fonte: imagens capturadas do filme



Outros elementos que reforçam o princípio da similaridade e repetição são o padrão de cores do filme (cores frias e pouco vibrantes, predominância de tons de azul, verde, amarelo e cinza) e a trilha sonora – ambos serão abordados no capítulo a seguir. Quanto à variação e diferença, além de funcionarem de maneira complementar aos elementos mencionados, também são percebidas fundamentalmente nas mudanças de cenários (hotel, floresta, cidade). No espectro psicológico das personagens, pode-se perceber o princípio da diferença e variação de forma gritante, indo na direção contrária do comportamento superficial e inexpressivo de todas elas: John (Ben Whishaw) é perspicaz, estratégico e manipulador – prefere encontrar uma parceira usando métodos escusos do que correr o risco de virar um animal. Robert (John C. Reilly) é ingênuo, sonhador e amigável.

Como mencionado anteriormente, as repetições e variações do filme compõem o princípio do desenvolvimento. Um dos tipos de desenvolvimento mais perceptíveis em *The lobster* é a busca do protagonista por uma parceira, a busca por um relacionamento ou, simplesmente, a fuga da solidão – essa busca acompanha a progressão narrativa e pontua os diferentes atos do longa-metragem. No início, David é deixado pela antiga esposa e levado ao hotel. Lá, procura em vão por diferentes parceiras compatíveis, insiste em uma companhia inadequada que acaba destruindo sua vida e ele se vê obrigado a fugir. Na floresta, interessa-se e busca se envolver com uma mulher do grupo de solitários, cujo interesse por ele é recíproco. O protagonista vai novamente contra as leis do grupo e insiste no relacionamento, até que a mulher é punida, perdendo a visão. Ao fim, ele aparenta decidir por também perder a visão e, assim, ter algo em comum com a mulher e poder formar um casal com ela. Com exceção de um breve momento quando chega na floresta dos solitários e percebe-se satisfeito levando a vida sozinho, todas as ações do protagonista são, direta ou indiretamente, motivadas pela busca do par romântico.

Neste capítulo, pode-se observar as relações entre os diferentes elementos formais presentes em *The lobster* e quais suas maneiras de conduzir a atenção do espectador, engajá-lo com o universo apresentado e fazê-lo experimentar diferentes emoções. Foi possível entender que Lanthimos joga com a surpresa e incita o absurdo do universo filmico desde seu início e o quanto a falta de respostas é decisiva na proposta do filme. Foram elencados momentos que deixam o espectador a par de seu funcionamento peculiar e como a violência e a comédia dialogam de maneira a causar estranhamento. Mais adiante, uma seleção de frames procurou dialogar com os princípios da forma filmica – o fato de todos estarem presentes no filme revelam que, para construir seu universo e engajar a audiência, Lanthimos lança mão de

diversas convenções cinematográficas, por vezes satisfazendo a compulsão do espectador, por outras combinando-as de formas não convencionais.



## 4 ESTILO CINEMATOGRAFICO EM *THE LOBSTER*

Este capítulo analisa algumas das principais técnicas cinematográficas que traduzem o estilo cinematográfico de um diretor. Propõe-se como reconhecê-las e quais suas principais funções. Por fim, observa-se como Yorgos Lanthimos tende a utilizá-las em *The lobster*, resultando no que Bordwell e Thompson (2013) chamam de estilo do diretor. O capítulo é dividido em duas grandes partes. Primeiramente, será apresentado o conceito de *mise-en-scène* e de três de seus quatro elementos constitutivos principais: o cenário, a iluminação e a encenação. As análises referentes ao filme *The lobster* acontecem em simultâneo, com a exposição dos elementos no filme que dialogam com a fundamentação teórica e uma seleção de *frames* exemplares. O mesmo acontece na segunda parte deste capítulo, no qual são abordados e analisados os elementos sonoros no cinema e como eles se apresentam no filme objeto deste trabalho.

### 4.1 MISE-EN-SCÈNE

Bordwell e Thompson (2013) afirmam que, de todas as técnicas cinematográficas, a *mise-en-scène* é a que o espectador comum está mais familiarizado. Antigamente utilizada para referenciar uma prática da direção teatral, esse termo é utilizado no universo do cinema para expressar o controle de um diretor sobre o que aparecerá no quadro do filme, ou seja, o que nos é apresentado na tela. Seus quatro aspectos principais coincidem com os do teatro: cenário, iluminação, figurino e encenação. Neste trabalho, serão abordados e analisados cenário, iluminação e encenação.

Os autores constatarem que, embora geralmente haja um grande planejamento, é possível que eventos inesperados, como falas improvisadas de atores ou alterações climáticas no set de filmagem, tragam maior dramaticidade ao filme e sejam incorporados à *mise-en-scène* no produto final – o que importa, portanto, é o quanto o que se vê na tela agrada ao diretor. Eles lembram, ainda, que a *mise-en-scène* está envolvida com certo preconceito por parte de muitos espectadores em relação ao realismo de um filme – quando existem críticas direcionadas a um filme porque alguns elementos “não condizem com a realidade”, o que é um erro, considerando as infinitas possibilidades estilísticas da *mise-en-scène*. Bordwell e Thompson (2013) sugerem que, em vez de somente procurar conexão com o realismo, sejam analisadas todas as funções da *mise-en-scène* nos filmes. Tal discussão é de grande importância para este trabalho, visto

que a *mise-en-scène* em *The lobster*, embora não apresente elementos explicitamente fantásticos, possui outros objetivos que não representar fielmente o mundo real.

#### 4.1.1 Cenários

Ao contrário do que se vê no teatro, o cenário costuma ter mais relevância no cinema, podendo, muitas vezes, ocupar o lugar de protagonista de uma cena, ou mesmo de um filme inteiro. Bordwell e Thompson (2013) evocam André Bazin:

O ser humano é indispensável no teatro. O drama na tela pode existir sem atores. Uma porta batendo, uma folha ao vento, as ondas batendo na praia podem aumentar o efeito dramático. Algumas obras-primas do cinema usam o ser humano apenas como um acessório, como um figurante ou em contraponto com a natureza, que é a verdadeira protagonista (BAZIN, apud BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 209).

Betton (1987) frisa a importância da composição e do arranjo de um cenário, com o qual um cineasta terá o potencial para fazer tanto uma representação impessoal e desinteressada das pessoas e das coisas como, pelo contrário, estabelecer uma imagem comovente. Quanto à essa composição, o autor reitera que ela pouco se sujeita ao raciocínio, e sim, ao caráter afetivo, instintivo ou das próprias tendências do cineasta.

Por ser o cinema essencialmente movimento, Betton (1987) afirma que não é possível controlar todos os componentes de uma imagem animada. No entanto, como o próprio movimento, o ritmo e o desenvolvimento de um filme atraem a atenção do espectador, eles permitem uma razoável displicência na composição da imagem e certos desequilíbrios momentâneos que não seriam admissíveis em outras formas de expressão artística, como a fotografia.

De qualquer forma, Betton (1987) reafirma o potencial do cenário de tornar-se protagonista, mas faz uma ressalva: quando contiver uma ação, ele deverá se esconder por trás dela e contribuir para formar um todo harmonioso, sob o risco de chamar a atenção do espectador para um detalhe irrelevante, desviando a ideia central de um filme. O autor evoca Mitry (apud BETTON, ano, p. 52), que afirma que “o espectador é *sempre* atraído, numa imagem, por aquilo que atinge, plástica ou dramaticamente, o máximo em significação”. Caberia ao diretor, então, ser convincente o suficiente.

Segundo Betton (1987), os cenários podem ser reais (naturais), ou seja, paisagens ou construções humanas, ou artificiais, construídos em estúdio ou ao ar livre. Existe, ainda, a possibilidade de um cenário artificial reconstituir uma paisagem (lago, floresta) ou mesmo cidade inteira, e dar a essa construção uma ambiência real ou irreal. Atualmente essa

possibilidade está ainda ampliada com o uso da pós-produção computadorizada. Um elemento de forte impacto nos cenários é a cor, como afirma Betton:

As cores imprimem em nosso sentimentos e impressões, agem sobre nossa alma, sobre nosso estado de espírito; podem servir, portanto, para o desenvolvimento da ação, participando diretamente na criação da atmosfera, do clima psicológico: esse alto valor psicológico e dramático da cor é judiciosamente aproveitado na segunda parte de *Ivan, o terrível*, de Eisenstein, onde uma dominante vermelha exprime o dinamismo, a exaltação das cenas de banquete e de dança, e uma dominante azul glacial, o terror do pretendente ao trono que percebe que vai ser vítima de um engano e que a sua hora chegou (BETTON, 1987, p. 61).

Bordwell e Thompson (2013) trazem exemplos de filmes que utilizam as cores para realçar ou justificar a dramaticidade do cenário de um filme. Como em *Tampopo, os brutos também comem spaghetti* (Juzo Itami, 1985), que, em um determinado momento, apresenta um cenário de cores escuras para destacar a protagonista, que veste um chamativo vestido vermelho – fazendo, assim, nosso olhar acompanhar seus movimentos no quadro. Em *Play time, tempo de diversão* (Jacques Tati, 1967) o esquema de cores muda drasticamente ao longo do filme, que começa priorizando as cores cinza, marrom, preto, cores metálicas e frias. A partir de um determinado momento, os cenários começam a exibir tons mais alegres e vibrantes, como o vermelho, o rosa e o verde: “Essa mudança de cores dos cenários está de acordo com um desenvolvimento narrativo que mostra a paisagem de uma cidade desumana que é transformada pela vitalidade e pela espontaneidade” (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 212).

Os cenários em *The lobster* recebem atenção especial do diretor e têm participação fundamental na construção da sua atmosfera. Com a ajuda das cores, da iluminação, da posição da câmera e das encenações, Yorgos Lanthimos emprega, na maior parte do filme, o clima impessoal e o desinteressado mencionado por Betton (1987).

É possível perceber três espaços principais durante o filme, cada um com suas peculiaridades: o hotel e seus ambientes internos e externos; a floresta dos solitários, e a cidade onde vivem os casais, igualmente com seus ambientes internos e externos. As cenas externas do hotel foram filmadas no hotel e resort Parknasilla, em Sleem, vilarejo localizado na costa do sudoeste da Irlanda. Já as cenas internas foram realizadas no Eccles Hotel Glengarriff, localizado a cerca de 15 milhas de distância de Sleem. A cerca de 100 milhas para o noroeste de Sleem está localizada a reserva natural de Dromore Wood, área com quase mil hectares, onde foram filmadas as cenas da floresta dos solitários. Já a cidade foi filmada em diversas partes da cidade de Dublin, capital irlandesa.<sup>10</sup> A partir de um ambiente real, de paisagens

---

10 Informações disponíveis em: <<http://movie-locations.com/movies/I/Lobster-2015.php>>  
Data de acesso: 13/06/2018

naturais, o diretor usou a técnica cinematográfica para transformar esses lugares em paisagens que parecem irrealis.

Como predominam os planos médios (câmera a uma distância média das figuras em foco, priorizando o corpo inteiro dos personagens) e planos abertos (câmera distante dos personagens) e quase não há planos fechados (câmera muito próxima do rosto do personagem), a atenção do espectador é conduzida para os elementos em torno deles e sugerindo, por diversas vezes, a sensação de impessoalidade que predomina no longa.

Na primeira parte do filme, presenciamos os ambientes internos e externos do hotel, conforme vemos na Figura 8. Dos primeiros, podemos ver seus saguões, corredores, salas e quartos – onde predomina uma arquitetura anacrônica e antiquada, que intensifica um clima estranhamente formal –, com predomínio da utilização de planos médios e cores frias e sóbrias, com tons de azul, cinza, preto e branco (Figuras 8a e 8b). Quando surgem cores quentes, sobressaem-se o amarelo, marrom e vermelho. Todas elas, entretanto, possuem um baixo nível de saturação – ou seja, mesmo as cores quentes não são vibrantes, mantendo a atmosfera impessoal (Figura 8c). Para as cenas externas, com diversos planos abertos apresentando a arquitetura extravagante e a natureza em volta do hotel, predominam tons de cinza, azul e verde.

Figura 8 – Cenários em *The lobster*



8a



8b



8c



8d

Fonte: imagens capturadas do filme

A floresta dos solitários exibe, da mesma forma, cores pastel e pouco saturadas. Entre planos médios e abertos dos personagens cercados por árvores ou à beira de lagos, o azul deixa de ser frequente e dá espaço para o marrom, o bege e o verde. É importante perceber que, nas cenas de transição que levam David do hotel para a floresta, duas das cores predominantes nas cenas do hotel, o azul e o cinza, vão gradualmente se transformando nas cores predominantes da floresta – o filme conduz com cuidado a percepção do espectador até que ele entenda que acompanharemos as ações em um novo ambiente. Na Figura 9, é possível acompanhar essa transição: após a fuga do hotel, David corre em uma estrada cercada pela floresta – a tonalidade fria do azul e do cinza ainda estão muito perceptíveis (Figura 9a). Após adentrar a floresta, David dorme ao pé de uma árvore, enquanto está anoitecendo – a paleta de cores ainda é a mesma, apenas mais escura (Figura 9b). Já quando o dia amanhece, visualizamos um cenário cujas cores que serão predominantes já se apresentam ali (Figuras 9c e 9d).

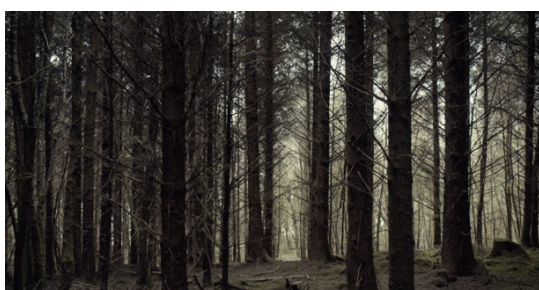
Figura 9 – Transição de cores nos cenários



9a



9b



9c



9d

Fonte: imagens capturadas do filme

Na cidade, onde vemos uma alternância entre uma arquitetura contemporânea e outra mais anacrônica e atemporal, a paleta de cores mantém o padrão do resto do filme, com predomínio de tons acinzentados e terrosos. Da mesma forma que na transição do hotel para a floresta, quando os personagens se deslocam da floresta para a cidade vemos planos abertos com paisagens que gradualmente levam para as cores do próximo cenário, conforme vemos na



transição das Figuras 10a a 10e. Uma das cenas com maior variação de cores do filme acontece quando os personagens de Farrell, Weisz, Seydoux e Michael Smiley estão em um supermercado, logo após a chegada do grupo na cidade, como vemos na Figura 10f:

Figura 10 – Transição tonal e cidade dos casais



10a



10b



10c



10d



10e



10f

Fonte: imagens capturadas do filme

Nesta cena, vemos uma combinação até então inusitada de tons vibrantes de amarelo, verde, vermelho e outras cores ao fundo que, combinadas com a trilha sonora grandiosa e significativamente diferente do padrão geral do filme, sugerem uma possível nova atmosfera a ser vivida pelos casais na cidade.

### 4.1.2 Iluminação

A iluminação tem papel essencial na dramaticidade e impacto de uma imagem. Quando falamos de cinema, segundo Bordwell e Thompson (2013), a iluminação tem diversas funções para além de simplesmente apresentar a ação em cena. Combinadas, áreas mais e menos iluminadas ajudam na composição dos planos e orientam o olhar do espectador; espaços e objetos muito iluminados tornam-se mais chamativos, enquanto sombras aguçam a curiosidade, criam expectativas e adicionam suspense a determinados momentos de um filme; é possível, ainda, que a iluminação enfatize texturas, acentue formas, molde e dê mais brilho a objetos.

Jackman (2010) enfatiza que uma boa iluminação não apenas simula a realidade, mas traduz o clima e o sentimento apropriados: aqueles que o cineasta deseja expressar. O autor ainda afirma que uma iluminação adequada facilita a “suspensão da descrença” – a disposição do espectador em aceitar as premissas fictícias de um filme – trazendo como exemplo uma cena do filme *G.I. Blues* (Norman Taurog, 1960), com Elvis Presley, na qual uma luz azul é utilizada para representar a noite:

Elvis e a cama estavam extremamente iluminados com milhares de luzes do estúdio, enquanto o resto do quarto era iluminado por diversos filtros azuis refletidos na luz. [...] O padrão de iluminação dos filtros azulados nas paredes é o código de Hollywood para evidenciar ao público que “anoiteceu”. O nível de iluminação do quarto na verdade está exagerado para a cena [...]. Mas, com a exceção dos diretores de fotografia, designers de iluminação e gaffers, ninguém percebe! A maioria dos espectadores aceita a cena sem questionar, totalmente engajados em sua “suspensão da descrença” (JACKSON, 2010, p. 7, tradução nossa).

Bordwell e Thompson (2013) trazem os conceitos de sombreamento (quando a luz não ilumina totalmente um objeto, que cria sombras em si mesmo devido às suas próprias características e formas) e sombra projetada (quando um objeto bloqueia uma luz, que projeta sua sombra em outro espaço) e suas funções de criar noções de espaço em uma cena e de moldar a composição geral de um plano, enfatizando personagens ou quaisquer outros elementos. Os autores dividem em quatro as características principais dos sistemas de iluminação do cinema: qualidade, direção, fonte e cor.

A qualidade diz respeito à intensidade da iluminação, podendo ser uma iluminação concentrada (aqui é utilizada como exemplo a luz do sol do meio-dia, que cria sombras muito definidas, texturas nítidas e um alto contraste) ou uma iluminação difusa (iluminação de um dia nublado, com sombras mais fracas e menos contraste).

A direção se refere à trajetória da luz a partir de uma ou mais fontes até o objeto, área ou corpo iluminados, podendo ser uma iluminação frontal (dá à imagem uma aparência plana,

praticamente sem sombras), lateral ou cruzada (molda e realça os contornos dos objetos e personagens), contraluz (luz que vem de trás que, sem acompanhamento de outras luzes, cria uma silhueta e, acompanhada, cria um contorno de iluminação discreta), luz de baixo (geralmente utilizada para efeitos de terror dramático) e luz de cima.

Pode-se caracterizar a iluminação de um filme, também, por meio de suas fontes. Ao contrário dos documentários, que geralmente fazem os cineastas se adaptarem às fontes de luz disponíveis nos locais de filmagem, os filmes de ficção de grande orçamento utilizam diversas fontes de iluminação. Apesar de boa parte delas não ser visível na mise-en-scène, as fontes em geral são utilizadas pelos cineastas a fim de dar consistência e harmonizar com as fontes apresentadas em cena – além de, é claro, dar maior dramaticidade ao filme. (BORDWELL, THOMPSON, 2013).

Algumas convenções de iluminação para o cinema foram surgindo ao longo dos anos. Uma delas é a utilização das chamadas luz-chave e luz de preenchimento. A primeira costuma ser mais intensa, mais direcional e geralmente corresponde à fonte de luz representada no cenário. Já a segunda é menos intensa e tem a função de enfraquecer ou eliminar as sombras projetadas pela luz-chave, diminuindo o contraste e aumentando o número de informações na tela. Diferentes combinações de luzes são possíveis, sendo a iluminação de três pontos (luz-chave, luz de preenchimento e contraluz combinadas) a mais comum no cinema de Hollywood.

Bordwell e Thompson (2013) ainda mencionam outros dois tipos comuns de projeto de iluminação: a iluminação em *high-key*, que usa as luzes de preenchimento e a contraluz para diminuir o contraste entre as áreas claras e escuras (muito utilizadas em comédias, filmes de aventura e dramas) e a iluminação em *low-key*, que concentra a iluminação e aumenta os contrastes, criando o efeito claro-escuro (comum nos filmes de terror dos anos 1930 e nos filmes *noir* dos anos 1940 e 1950, esse tipo de iluminação ressurgiu nos anos 1980 e 1990).

Outra maneira de analisar a iluminação é por meio das cores. Bordwell e Thompson (2013) mencionam que o público em geral tende a pensar na iluminação como limitada a duas cores: o branco da luz solar ou o amarelo das lâmpadas incandescentes interiores. Os cineastas, em geral, procuram utilizar a luz mais puramente branca possível, mas também é bastante frequente a utilização de filtros em frente a essas luzes para colorir a iluminação da maneira desejada – um exemplo frequente é o uso de filtros para representar as cores de uma fonte realista vista em cena, como luzes de velas, que dariam ao espaço um tom mais alaranjado. Um dos filtros mais frequentes em Hollywood é o usado na técnica que ficou conhecida como “noite americana”, ou *day-for-night*, que consiste em utilizar um filtro azul sob a luz solar para dar a sensação de uma cena noturna.



Em *The lobster*, pode-se perceber diferentes utilizações de iluminação ao longo do filme – no entanto, visualiza-se um padrão recorrente que ajudam a criar uma sensação de unidade e o que podemos inferir como estilo de Yorgos Lanthimos.

O filme apresenta um grande número de cenas externas, que têm como fonte somente a luz natural – o tipo de iluminação predominante em *The lobster*. Entre essas cenas externas, é possível perceber uma recorrência de iluminações difusas, com céus nublados e cinzentos, o que acentua a atmosfera fria e inexpressiva do filme (Figuras 11a e 11b). Alguns momentos também exibem iluminação natural concentrada, como nas Figuras 11c e 11d.

Figura 11 – Iluminação natural em cenas externas



11a



11b



11c

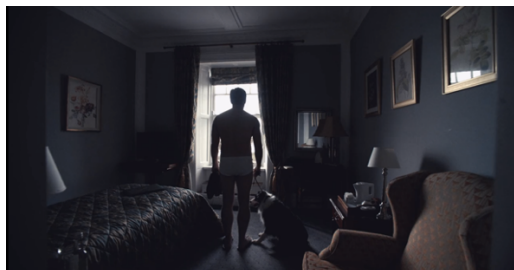


11d

Fonte: imagens capturadas do filme

São perceptíveis, também, diversas cenas internas que utilizam a luz natural como fonte principal (luz-chave), como na Figura 12a (onde ainda podemos perceber a utilização da contraluz, com a silhueta de David destacada), na Figura 12b (luz lateral) e na Figura 12c (luz de cima). Nestas cenas, observamos que, em *The Lobster*, o diretor Yorgos Lanthimos prioriza a iluminação natural e as cenas externas, combinando a interpretação mecânica dos personagens e as cores predominantes com a arquitetura do hotel (na primeira parte do filme) e elementos da natureza (a partir da segunda parte).

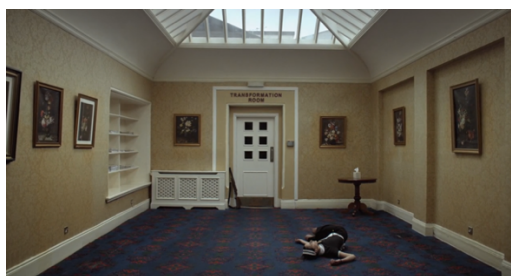
Figura 12 – Iluminação natural em cenas internas



12a



12b



12c

Fonte: imagens capturadas do filme

A iluminação artificial é rara e perceptível somente em cenas que exigem sua utilização, como em cenas noturnas ou cenas internas fechadas. Na Figura 13a, temos um exemplo de cena noturna externa com diversas fontes de luz, iluminando diferentes pontos do plano – tanto as árvores ao fundo como os carros, o hotel e os personagens estão iluminados e visíveis. Na Figura 13b, as fontes de luz provêm dos prédios e do poste de luz. Em ambas as cenas, as fontes de luz são objetos do próprio mundo do filme.

Figura 13 – Iluminação artificial em cenas externas



13a



13b

Fonte: imagens capturadas do filme

Nas cenas internas com iluminação artificial, como nas Figuras 14a e 14b, a iluminação em *high-key* também se apresenta com a utilização de fontes pertencentes ao universo do filme:

Na Figura 14a, o abajur funciona como contraluz e, ao fundo, na janela, visualizamos o reflexo de outra fonte de luz presente na sala; na imagem 14b, os abajures na mesa iluminam os personagens à esquerda e os refletores ao fundo iluminam o resto da sala. Quanto à iluminação em *low-key*, o filme apresenta um pequeno número de cenas com essa técnica: na imagem 14c, as fontes são apenas os tubos no teto, projetando sombras muito escuras nos personagens. Na Figura 14d, apenas uma fonte ilumina o gramado e os personagens, deixando as sombras e o espaço ao redor deles completamente escuros.

Figura 14 – Iluminação artificial, *high-key* e *low-key*



Fonte: imagens capturadas do filme

Essas escolhas de iluminação reforçam no filme seu aspecto sombrio e ao mesmo tempo onírico.

#### 4.1.3 Encenação

A encenação se refere ao movimento e à expressão de figuras em cena. Quando Bordwell e Thompson (2013) falam de figuras, estão procurando abranger não somente pessoas, mas também animais, robôs, objetos ou mesmo formas – a *mise-en-scène* permite que todos eles expressem sentimentos e ideias. Neste trabalho, no entanto, serão priorizadas na análise as encenações dos atores nos filmes – as figuras de maior relevância em *The lobster*.

Dyer (1979) elenca os principais elementos de uma performance: a expressão facial, a voz, os gestos, a postura corporal e o movimento corporal. Entre todos, menciona o primeiro como o mais importante, por sua relevância primária nas comunicações interpessoais do dia a dia. O autor ressalta, porém, que a importância da expressão facial é tão grande quanto sua ambiguidade. Outro motivo, segundo o autor, torna ainda mais intrincada a relação da performance com seus significados para o público: ela sempre será determinada pelo meio cultural e histórico no qual está inserida:

A significação de um dado signo de performance é determinada pelo seu posicionamento em códigos culturais e históricos específicos. Em outras palavras, para interpretar o movimento dos olhos de Bette David ou o caminhar de John Wayne, não podemos nos referir a um vocabulário universal de movimentos de olhos ou de caminhadas, mas para vocabulários específicos, específicos para uma cultura e específico em si mesmo (DYER, 1979, p. 135, tradução nossa).

Bordwell e Thompson (2013) lembram que é possível, ainda, que um ator contribua apenas com gestos visuais, como no cinema mudo, ou apenas na trilha sonora, como uma narração em voz *over*.

Um debate incitado pelos autores que se faz importante para a discussão deste trabalho diz respeito ao realismo das atuações. Muitas interpretações célebres do passado foram consideradas realistas e hoje já são analisadas como datadas, estilizadas e exageradas. Assim, não poderíamos ter certeza de que atuações de filmes atuais que se pretendem ou são caracterizados como naturalistas ainda o serão em um futuro próximo.

Os autores reiteram a problemática dos debates em torno do realismo das atuações criticando não apenas a questão temporal – e, portanto, efêmera – das percepções do público, mas também o quanto essa exigência por realismo gera infundadas avaliações negativas em um filme de atuações consideradas irreais, quando o objetivo é exatamente esse. Eles destacam que uma interpretação deve ser examinada em conformidade com sua função no contexto do filme, independentemente de ser realista ou não:

[...] nem todos os filmes tentam ser realistas. Uma vez que a interpretação que um autor cria faz parte do conjunto da *mise-en-scène*, os filmes contêm uma grande variedade de estilos de atuação. Em vez de assumirmos que as atuações devem ser realistas, devemos tentar compreender que tipo de estilo de atuação o filme está buscando. Se as funções da atuação no filme são mais bem preenchidas por uma interpretação não realista, esse é o tipo de atuação que o ator habilidoso vai se esforçar para apresentar (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 234).

Duas dimensões da interpretação são propostas por Bordwell e Thompson: a individualização e a estilização. A primeira remete às qualidades distintas de uma interpretação – aquilo que faz o personagem singular: sua personalidade, sua aparência, sua voz. Já a

estilização se refere ao exagero – ou à falta dele – em uma performance; entre os dois extremos, estão as atuações mais realistas. As performances exageradas geralmente são vistas em comédias, sendo muitas delas performances estereotipadas, representando classes sociais ou movimentos históricos de maneira caricaturada. As performances mais contidas, silenciosas e inexpressivas, como a do protagonista David e a da grande maioria dos personagens do universo de *The lobster*, também tendem a sugerir uma estilização, como defendem Bordwell e Thompson (2013, p. 240) ao lembrarem a direção de Bresson:

Robert Bresson é conhecido por tais interpretações contidas. Usando atores amadores e treinando-os intensamente com os detalhes das ações físicas das personagens, Bresson deixa seus atores inexpressivos de acordo com os padrões convencionais. Ainda que essas atuações possam frustrar as nossas expectativas, nós percebemos logo que tal restrição direciona a nossa atenção para os detalhes da ação, os quais nunca notamos na maioria dos filmes (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 240).

Yorgos Lanthimos aproveita a importância e a ambiguidade das expressões faciais sugerida por Dyer (1979) e constrói personagens quase indecifráveis. São raros os momentos do filme que podemos presenciar um sorriso ou qualquer movimento brusco de boca, olhos ou sobrancelhas – todas as figuras denotam uma personalidade contida. Seus movimentos corporais seguem um padrão parecido mas, visivelmente mais expressivos que os rostos, fazem deles o elemento mais dissonante da encenação em *The lobster*. Curiosamente, existe nesse tipo de performance a possibilidade de ser, também, a mais universal: ainda que existam variações inevitáveis quanto à visão de um contexto cultural, histórico ou social, uma interpretação contida e, principalmente, distante da verossimilhança das emoções humanas, sempre será recebido por seu público com estranhamento.

É interessante perceber que, no caso desse filme, não sabemos nem esperamos um tipo específico de atuação – não há premissas que nos remetam a algum outro universo conhecido e nos façam esperar por um estilo de interpretação já visto em algum outro filme. Ao criar as regras e estruturas próprias do universo filmico, Yorgos Lanthimos vai acostumando seu espectador aos poucos, até que assimilamos suas particularidades e funções.

Quanto à sugestão de Bordwell e Thompson (2013) de que interpretações frias geram uma fuga do olhar em direção à ação, em *The lobster*, a interpretação contida dos personagens sugere ao espectador um olhar duplo: aquele que busca outros elementos chamativos da *mise-en-scène* (ações, cenários, etc.) e outro, que insiste em observar e atentar para essa frieza, que com ela se surpreende e nela procura justificativa e sentido para aquele universo estranho mas familiar ao espectador. Não há, necessariamente, uma fuga do olhar em relação à encenação inexpressiva, mas fascínio e angústia com sua incongruência. Tendo em vista a carga dramática



dos acontecimentos na vida de David, o abismo entre os eventos e as reações dos personagens no filme gera para o espectador uma experiência cinematográfica singular.

Algo semelhante acontece com a narração do filme: a voz de mulher que descreve os dias de David no hotel é igualmente inexpressiva. Suas funções, porém, vão além da simples descrição: a voz também explora os pensamentos do protagonista, adicionando mais camadas à sua personalidade e aumentando a complexidade de sua atuação. A presença dessa voz narrativa, curiosamente semelhante à psicologia dos demais personagens, será explicada mais tarde no filme e executará outra função, dessa vez relacionada à própria narrativa – debateremos essa função no capítulo dedicado ao som no filme.

Individualização e estilização nas interpretações estão bem delimitadas em *The lobster*. Quanto à estilização, o padrão é claro: todos são exageradamente inexpressivos. Sorrisos nos rostos são raros e duram poucos segundos. A individualização, no entanto, define as características físicas e psicológicas dos personagens – como já mencionado no capítulo sobre a forma fílmica – e demarca as personalidades de cada um, conforme podemos observar na Figura 15: a líder dos solitários, personagem de Léa Seydoux, é organizada, calculista, desconfiada e vingativa (15a); a personagem de Angeliki Papoulia é violenta e impiedosa (15b); John, personagem de Ben Whishaw, além de manco, é perspicaz e manipulador (15c); Robert, personagem de John C Reilly, tem um problema de dicção e é amigável e sonhador (15d).

Figura 15 – Encenações em *The lobster*



Fonte: imagens capturadas do filme

Esse balanceamento entre estilização (semelhante) e individualização (diverso) é também um bom exemplo do diálogo entre os princípios formais de repetição e variação no filme.

#### 4.2 TRILHA SONORA

Bordwell e Thompson veem o som como participante crucial na percepção da forma fílmica:

Como acontece com outras técnicas cinematográficas, o som orienta a atenção dos espectadores. Normalmente, a trilha sonora é esclarecida e simplificada para que o material importante se destaque. O diálogo, como transmissor de informações da história, geralmente é gravado e reproduzido com vistas ao máximo de clareza. Falas importantes não devem ter de competir com música ou ruído de fundo. Os efeitos sonoros são menos importantes. Eles fornecem uma percepção geral de um ambiente realista e raramente são percebidos; se estivesse ausentes, porém, o silêncio seria a distração. A música geralmente também se subordina ao diálogo, entrando durante pausas na conversação ou efeitos (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 417).

Presente na imensa maioria dos filmes, a trilha sonora é um elemento relevante e persistente ao longo de *The lobster*. Trabalhando em conjunto com os outros elementos do longa, adiciona à forma fílmica ainda mais estranheza e ajuda a construir o universo improvável que presenciamos. Sua utilização é decisiva em diversos momentos do filme, seja apresentando músicas que aumentam a dramaticidade das cenas e contrastam com a atuação fria dos atores, seja fazendo parte da própria interpretação por meio dos diálogos, ou mesmo modificando convenções narrativas e confundindo o espectador com revelações apresentadas tardiamente, como é o caso da narração em voz *over* do filme.

Neste trabalho, serão analisados somente os elementos sonoros de destaque em *The lobster* – aqueles que tornam o filme singular, que têm maior impacto sobre as percepções do espectador e sobre sua narrativa. São eles: os diálogos, a narração em voz *over* e a trilha musical.

Como já foi mencionado anteriormente, a atuação de praticamente todos os atores do filme é exageradamente fria e inexpressiva. Isso é perceptível em seus movimentos, como as situações de carinho (abraços ou relações sexuais) ou mesmo em seu caminhar, mas o que estabelece essa frieza e dá ao espectador a certeza de que algo não está natural é o tom dos diálogos. Essa convicção do espectador vai sendo construída gradualmente, quando somos apresentados aos outros eventos e personagens da trama e percebemos que não é somente David que apresenta essa característica, e que ela permanece mesmo em situações dramáticas (existem algumas exceções nas quais percebemos um pouco mais de “humanidade” em David, mas são

situações extremamente pontuais que possuem a função de reforçar e estabelecer contraste com o padrão do filme).

Bordwell e Thompson, em seu capítulo dedicado ao som no cinema, abordam os aspectos físicos e acústicos do som, que eles chamam de propriedades perceptuais: elas são o volume, a altura e o timbre. Cada uma delas participa ativamente na nossa percepção e suas variações são manipuladas conscientemente pelos cineastas, que buscam nelas funções específicas.

O volume está relacionado à amplitude das vibrações no ar. Suas funções variam entre dar enfoque a determinadas situações (os autores trazem o exemplo de uma cena onde há uma rua movimentada e altos sons do trânsito na qual, quando surgem duas personagens que começam a conversar, o volume subitamente cai e dá lugar ao diálogo), caracterizar o comportamento de cada personagem (uma pessoa de fala mansa e outra que vocifera), sugerir distância entre elementos (quanto maior o volume, mais perto supomos que sua fonte esteja) ou mesmo trazer dinâmica e explorar mudanças abruptas (um susto gerado por um silêncio seguido de um barulho alto).

A altura se refere às frequências das vibrações e geralmente tem a função de distinguir sons no filme – vozes, música e ruídos ou mesmo diferenças entre objetos. Sons com frequências baixas são mais graves e os de maior frequência, agudos: “Um baque pode sugerir um objeto oco, enquanto sons com frequência mais alta (como os de sinos de trenó) sugerem superfícies mais lisas ou mais duras e objetos mais densos” (BORDWELL, THOMPSON, 2013, P. 414). A altura pode, também, servir a funções específicas, como dar maior comicidade à uma cena (os autores trazem o exemplo que um menino que tenta falar com a voz grave de um homem adulto mas falha), aumentar a dramaticidade (quando a frequência ascende) ou mesmo caracterizar um personagem (alguém que fala com a voz desproporcionalmente aguda).

O timbre diz respeito aos componentes harmônicos de um som, que lhe dão uma qualidade tonal (BORDWELL E THOMPSON, 2013). A grande maioria dos sons que ouvimos são combinações de diferentes frequências, o que garante a cada fonte sonora uma característica específica – ou seja, assim como a altura, o timbre também ajuda a diferenciarmos elementos sonoros:

O timbre também é proeminente em certas ocasiões, como no clichê de tons lúbricos de saxofone para cenas de sedução. Mais sutilmente, na sequência de abertura de *Ama-me esta noite* (*Love me tonight*), de Rouben Mamoulian, pessoas, começando o dia em uma rua passam um ritmo musical de objeto para objeto – uma vassoura, um batedor de tapetes – e o humor brota em parte dos próprios timbres. Ao prepararem a trilha sonora para *A testemunha* (*Witness*), de Peter Weir, os editores valeram-se de sons gravados 20 ou mais anos antes, de modo que o timbre menos moderno das



gravações antigas evocaria o rústico isolamento da comunidade *amish*” (BORDWELL, THOMPSON, 2013, P. 415).

Como sugerem os autores, a interação entre volume, altura e timbre define a “textura sônica” geral de um filme. Em *The lobster*, percebemos a frieza e inexpressividade dos personagens não apenas por meio da interpretação dos atores, mas principalmente pelos diálogos e a combinação entre volume – nunca muito alto nem muito baixo –, altura e timbre – tessituras vocais médias, baixo contraste entre os personagens, que raramente levantam a voz ou mostram expressividade por meio de sua voz. As exceções utilizadas no filme também têm funções e motivos específicos: os gritos da mulher que se atira da janela do prédio, quebrando a atmosfera contida do filme; a dicção do personagem de John C. Reilly, sua característica tida como marcante no hotel; o tom raivoso, desafiador e posteriormente melancólico da personagem de Rachel Weisz quando descobre ter perdido a visão, demonstrando inconformidade com as regras dos solitários da floresta e quebrando o padrão emotivo e expressivo dos personagens.

A narração em voz *over* é outro importante elemento narrativo e estilístico em *The lobster*. Antes de analisá-la no filme, cabe fazer uma menção ao conceito de Vanoye de narrador e o de Kozloff de narração em voz *over*. Vanoye e Goliot-Lété (2003) afirmam que o narrador é alguém a quem é delegado uma “instância narradora fundamental” e que se encarrega da totalidade ou de parte da narrativa. Esse narrador pode assumir diferentes formas: pode ser extra-diegético, ou seja, estar fora do universo ficcional, pode estar à “beira da diegese”, que não interfere diretamente no desenvolvimento da história, mas pode pertencer ao mundo do filme (como um habitante do lugar onde vivem os personagens), ou pode ser, ainda, um ou vários personagens. Já Kozloff (1988) refere-se à narração em voz *over* como uma declaração oral que transmite qualquer porção de uma narrativa, falada por uma fonte que não pode ser vista pelo espectador e situada em um tempo e espaço diferentes daquele que está sendo apresentado na tela.

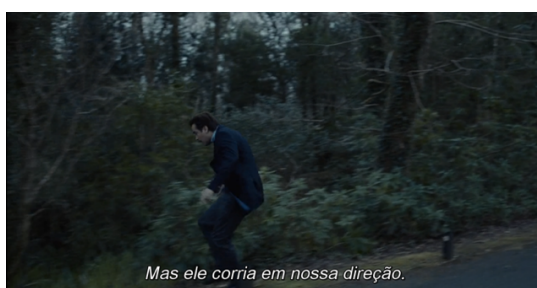
Menos frequente que os diálogos (são dez momentos em que observamos sua presença ao longo de todo o filme), a narração em voz *over* em *The Lobster* executa funções relevantes para a narrativa; entre elas está a função de revelar os pensamentos de David em determinados momentos e dar motivos e maior profundidade psicológica ao protagonista.

Entretanto, existem outras – e mais criativas – funções reservadas para ela no decorrer do filme. O tom da narração em voz *over* de *The lobster* assemelha-se à “textura sônica” dos diálogos do filme. O que poderíamos supor como uma decisão técnica para se relacionar harmoniosamente com o contexto do filme (uma voz de mulher cujo tom é aparentemente

inexpressivo como o dos outros personagens do universo fictício que poderia ser, nesse caso, um tipo de narrador muito semelhante ao da “beira da diegese” de Vanoye ou, no mínimo, estar posicionado entre esse tipo e o extra-diegético) torna-se uma surpresa a partir da metade final do longa. Nesse sentido, Yorgos Lanthimos joga com convenções cinematográficas e com as expectativas de seus espectadores no que diz respeito às fontes sonoras de seu filme.

Quando o filme está prestes a terminar sua primeira hora de duração (o final do que poderíamos chamar de primeiro ato), a narração em voz *over* nos surpreende quando descobrimos que ela provém de uma personagem pertencente ao universo ficcional – a mulher míope da floresta dos solitários, interpretada por Rachel Weisz –, o que justificaria de forma concreta o tom de voz utilizado na narração (Figura 16a). Até então, as informações dadas ao espectador limitavam-se a caracterizar essa narração em voz *over* como onisciente, tendo em vista que expunha os pensamentos e ações de David (16b).

Figura 16 – Narração em voz *over* em *The lobster*



16a



16b

Fonte: imagens capturadas do filme

Mais adiante no filme, após descobrirmos a fonte da voz narrativa, as personagens de Ariane Labed e Léa Seydoux, integrantes do bando dos solitários, encontram o caderno da mulher míope (Figura 17). Nesse instante, Yorgos Lanthimos joga novamente com convenções cinematográficas sobre as narrações em voz *over*, oferecendo ao espectador algumas pistas e opções de significados. É possível deduzir, por exemplo, que a narração em voz *over* representaria as anotações do caderno da personagem de Rachel Weisz; a partir da descoberta pelas outras personagens do caderno, a narração tem fim, e somos levados a entender que a narração teria sido a leitura pela personagem que encontrou o caderno, mas com a voz da personagem de Weisz – ou seja, a história apresentada e a narração ocorrem em tempos distintos. Outra dedução possível é a de que a voz que ouvimos estaria apenas representando uma leitura das anotações pela personagem de Rachel Weisz (sugerindo que o personagem de

David contou sua história e seus pensamentos a ela) e que a personagem de Ariane Labed não tenha necessariamente lido todo o caderno; como a explicação não é clara, sobra para o espectador fazer sua própria interpretação.

Figura 17 – Fim na narração em voz *over*



Fonte: imagem capturada do filme

Quanto à trilha musical, é interessante atentar para os gêneros percebidos ao longo do filme. Embora a maior parte da atmosfera do universo em *The lobster* seja conduzida por trechos de músicas clássicas de artistas como Beethoven, Schittke, Stravinsky e Shostakovich – conferindo ao filme uma carga tão dramática quanto atemporal –, também há espaço para canções tradicionais da Grécia do século XX, duetos de violão espanhol barroco do século XVII e menções a músicas de artistas contemporâneos como Nick Cave e Kylie Minogue.

Para dar continuidade à análise da trilha musical, é importante introduzir os conceitos de Claudia Gorbman (1987) sobre a significação da música no cinema e outros conceitos utilizados no meio cinematográfico, relacionados à fonte dos sons e sua dimensão espacial: o som diegético e o som não diegético.

De acordo com Gorbman (1987), a combinação entre som e imagem sempre terá como resultado algum significado. Não importa o abismo entre o gênero musical e o que está sendo colocado na tela, o espectador automaticamente cria para si uma interpretação e um sentido para o que está vendo e ouvindo simultaneamente. A autora lembra da escola dos cineastas surrealistas que tinham o hábito de criar um “encontro fortuito” entre duas entidades dessemelhantes, e do que Jean Cocteau chamava de “sincronização acidental” – quando combinava, propositalmente, músicas planejadas para cenas específicas de seus filmes com outras cenas, criando sentidos inesperados. Para Gorbman, a música funciona como um “ancoradouro”, ancorando a imagem mais firmemente ao significado: “Desde que o estilo geral

da música não esteja completamente em desacordo, qualquer que seja a música tocando no momento, a cena vai parecer justificá-la” (GORBMAN, 1978, p. 16, tradução nossa).

A autora ainda elenca os princípios elementares da composição, mixagem e edição da utilização clássica das músicas em filmes: *invisibilidade* (o aparato técnico da música não diegética não pode ser notado); *inaudibilidade* (a música não é colocada para ser ouvida conscientemente e deve se subordinar aos diálogos, às imagens, etc.); *significante da emoção* (a trilha sonora deve especificar climas e enfatizar emoções sugeridas na narrativa, mas, primeiramente, é um significante de emoção por si próprio); *sugestões narrativas referenciais e narrativas* (a música dá sinais referenciais e narrativos, como indicar um ponto de vista, estabelecer cenários e personagens); *sugestões narrativas conotativa* (a música “interpreta” e “ilustra” eventos narrativos); *continuidade* (a música providencia continuidade rítmica e formal – em transições entre cenas, preenchendo vazios, etc.); *unidade* (por meio da repetição e variação de material musical e instrumentação, a música ajuda na construção da unidade formal do filme). Ainda é possível a eventual violação de qualquer um dos outros princípios, desde que a serviço dos outros princípios.

Em *The lobster*, a trilha musical se apresenta de duas maneiras: contendo a fonte sonora dentro do próprio universo do filme e, também, com uma fonte que não pertence àquele mundo. Cabe, aqui, explicar o som diegético e o não diegético.

O som diegético é o som cuja fonte está presente no mundo ficcional do filme em questão. Podem ser os sons emitidos pelos personagens, sons de objetos presentes na história, ruídos de um determinado ambiente ou a música executada por alguém de dentro do filme (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 431). Apesar de presente no mundo ficcional, o som diegético também é manipulado de maneiras não realistas pelos cineastas, como no exemplo anteriormente citado de uma rua movimentada e barulhenta que tem o volume diminuído para dar lugar ao diálogo entre dois personagens. Além disso, não se deve confundir o som diegético com a fidelidade do som, pois uma fonte pode emitir um som não fiel (como um gato que emite sons de cachorro) e ainda pertencer ao universo do filme – para ser diegético, basta que um som represente algum elemento dentro do mundo ficcional. O som diegético pode ser um som *off*, isto é, um som que está presente na cena, mas não podemos visualizar sua fonte no quadro – ela é apenas sugerida. Além disso, ele também pode ser um som diegético externo (cuja fonte é sugerida ao espectador como física, presente no universo ficcional) ou interno (um som subjetivo e imaginário, como os pensamentos de um personagem em cena que podemos ouvir em momentos de alguns filmes).

Já o som não diegético provém de uma fonte que está fora do mundo ficcional apresentado. Uma utilização tradicional do som não diegético no cinema é o acréscimo de música para realçar a dramatização do filme, mas podem existir outras, como efeitos sonoros não diegéticos para dar maior comicidade ou intenções estilísticas mais elaboradas e específicas (BORDWELL, THOMPSON, 2013

Em *The lobster*, um dos elementos de maior destaque e que dará ao filme uma característica singular é a maneira como a trilha musical é utilizada. Entretanto, é importante ressaltar que a trilha musical do filme é predominante, mas não inteiramente, não diegética. Na cena do baile no hotel, a música que ouvimos é tocada pela banda presente no saguão (Figura 18a); durante a visita dos solitários à cidade, os pais da personagem de Léa Seydoux fazem um dueto de violões (18b); quando os solitários comemoram a missão bem sucedida no hotel, ouvem música eletrônica em seus fones (18c); em um quarto momento, há uma combinação entre a trilha musical diegética e a não diegética, no qual David canta, de maneira quase falada, uma canção de Kylie Minogue e Nick Cave, enquanto uma trilha não diegética é ouvida ao fundo (18d).

Figura 18 – Som diegético em *The lobster*



18a



18b



18c



18d

Fonte: imagens capturadas do filme

Como fora afirmado anteriormente, no entanto, a trilha musical não-diegética é predominante no filme objeto deste trabalho, e também é o elemento sonoro que dá a ele sua

característica mais marcante. Como lembram Bordwell e Thompson (2013), a escolha e a combinação dos sons podem ajudar a criar padrões durante os filmes – essa premissa é mais facilmente percebida quando analisamos como um cineasta utiliza uma composição musical. Yorgos Lanthimos, em *The lobster*, utiliza a música clássica ao longo de todo o filme, criando um padrão sonoro que vai, aos poucos, familiarizando o espectador. A trilha é reafirmada como um motivo na medida que Lanthimos decide por repetir, diversas vezes, o mesmo trecho de uma composição clássica com violinos e violoncelos dramáticos (String Quartet No. 8 em Dó menor, Op. 110; 4. Largo, de Shostakovich), tocado em velocidades ligeiramente diferentes, satisfazendo as expectativas formais anteriormente mencionadas neste trabalho – pelo princípio da similaridade e repetição e pelo da variação – e cumprindo funções como a de sinalizar um momento importante (a sugestão narrativa referencial de Gorbman) e até mesmo dar à cena um ar cômico, quando percebemos que sua repetição é exagerada e dramatiza momentos não tão impactantes – essa inadequação gera a comédia, como na Figura 19.

Figura 19 – Trilha dramática e cômica



Fonte: imagem capturada do filme

Outro padrão encontrado no filme é a combinação da narração em voz *over* com outra composição clássica (String Quartet em Fá maior, Op. 18, No. 1; II Adagio Affettuoso Ed. Appassionato, de Beethoven) (Figura 20a). Somente em um momento do filme a voz *over* é acompanhada de silêncio.

Em uma das cenas estilisticamente mais discrepantes do filme, uma música grega tocada no piano e cantada por uma voz de mulher (Apo mesa pethamenos, de Kleon Triantafyllou) acompanha movimentos e expressões cômicas dos personagens em *slow motion*, quebrando significativamente as expectativas e tornando-se um dos momentos mais memoráveis do filme (Figura 20b).



Figura 20 – Trilha musical (combinação e discrepância)



20a



20b

Fonte: imagens capturadas do filme

Entre teorias diversas e frames exemplares, a análise deste capítulo pretendeu elucidar o estilo fílmico de Yorgos Lanthimos por meio de dois grandes eixos do sistema estilístico: a *mise-en-scène* e o som. Aqui dividida em três partes menores, a *mise-en-scène* em *The lobster* apresenta repetições e preferências específicas do diretor: seus cenários são divididos entre paisagens ou construções humanas – os cenários reais de Betton (1987) – que mantém uma paleta de cores majoritariamente fria e de baixa saturação. Quanto às luzes, o que vemos é uma prevalência definitiva da iluminação natural, utilizada até mesmo em muitas cenas internas. Chama a atenção, nas cenas de iluminação artificial, a utilização recorrente de fontes do próprio universo fílmico. Na análise da encenação, percebeu-se a padronização das performances inexpressivas. Para revelar o estilo de Yorgos no eixo sonoro, dividiu-se a análise em três partes: diálogos, narração em voz *over* e trilha musical. Os primeiros, intrinsecamente ligados às encenações, repetem seu ar apático e inexpressivo. A narração, da mesma forma, está conectado ao universo fílmico por ser de uma personagem. Sua aparição no filme, aliás, está condicionada à trilha musical. Esta, por sua vez, revela uma preferência do diretor pela repetição do gênero clássico que pontua não só a atmosfera do filme como também é um motivo recorrente para sinalizar situações chave ou dar um ar cômico.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi fazer uma análise fílmica do longa-metragem *The lobster*, dirigido pelo grego Yorgos Lanthimos, por meio de sua estrutura formal e de duas técnicas cinematográficas: a *mise-en-scène* e a trilha sonora.

No primeiro capítulo, buscou-se fazer uma contextualização a respeito do diretor, sua vida, outras obras e o filme objeto dessa pesquisa. Além de expor dados, breves análises e sinopses, esse capítulo também contém relevantes comentários concedidos em entrevistas, que ajudam a entender o processo de elaboração e execução de seus filmes. Lanthimos explicita, por exemplo, sua intenção em deixar diversas questões de seus trabalhos em aberto, enfatizando a participação ativa do espectador e de suas interpretações.

No segundo capítulo, por meio de uma análise do conceito de “forma fílmica” elaborado pelos autores americanos David Bordwell e Kristin Thompson (2013), foi procurado entender como o filme conduz a percepção de seu espectador, prende sua atenção, joga com suas expectativas e estimula suas emoções por meio da relação entre os elementos fílmicos. Truffaut (2004) e sua entrevista com Hitchcock e Aumont (2004) enriqueceram o debate sobre as emoções causadas pelo suspense.

Mais adiante, no mesmo capítulo, foram analisados os princípios da forma fílmica: função, similaridade e repetição, diferença e variação, desenvolvimento e unidade. Todos eles, geralmente necessários para a construção de um trabalho bem amarrado, são identificáveis em *The lobster* e utilizados repetidamente ao longo do filme, dando forma e coerência à obra e facilitando o engajamento do espectador na experiência fílmica.

O capítulo seguinte foi dedicado à análise de duas das principais técnicas cinematográficas em *The lobster*: a *mise-en-scène* e a trilha sonora. Na primeira parte, direcionada à *mise-en-scène*, foram analisados os cenários, a iluminação e a encenação no longa. Nos cenários, percebeu-se a utilização de composições e cores que suscitam a impessoalidade descrita por Betton (1987). Para analisar a iluminação, foram utilizados conceitos de Jackman (2010) e Bordwell e Thompson, que frisaram o papel fundamental da luz na expressão fílmica. Para a encenação, os conceitos de Bordwell e Thompson foram acompanhados pelos de Dyer (1979), que elencaram os principais elementos que caracterizam uma interpretação, reiteraram que elas são executadas e a elas são dadas significações dentro um contexto social específico e que elas nem sempre buscarão uma expressão realista, e sim uma função específica dentro de um sistema formal. Esta última característica é essencial para analisar a encenação em *The lobster*, tendo em vista seu caráter exageradamente inexpressivo



e inverossímil. Para o universo do filme, o que vemos são atuações coerentes e indispensáveis para a elaboração da atmosfera surrealista e cômica que percorre o longa.

Na segunda parte do capítulo, foi analisada a trilha sonora, para a qual foram utilizados conceitos de Bordwell e Thompson (2013) para debater as questões acústicas e estabelecer relações com os diálogos do filme, Kozloff (1988) e Vanoye e Goliot-Lété (2003) para analisar a narração em voz *over* e Gorbman (1987) para falar da trilha musical.

Com esta pesquisa, foi possível afirmar que Yorgos Lanthimos, por meio da forma fílmica de *The lobster*, trabalha por vias distintas: em uma, incita a subjetividade de seu espectador, livre para interpretar vários de seus acontecimentos de maneira aberta, deixando questões aparentemente relevantes para a narrativa em situação ambígua. Por outra, suas decisões formais não fogem completamente das convenções cinematográficas – com elas, no entanto, cativa a audiência, criando expectativas, emocionando e engajando o espectador. A terceira via está posicionada entre as outras duas, na qual o diretor combina convenções e emoções dissonantes de maneira criativa, causando uma estranheza que, inevitavelmente, invade a percepção da audiência. Em muitas instâncias, *The lobster* configura-se como um filme formalmente provocativo.

Não seriam diferentes as percepções após uma análise a respeito do estilo de Lanthimos. Em suas variadas possibilidades dentro do sistema estilístico, o diretor acentua sua fuga do óbvio com uma linguagem aparentemente reconhecível. Da mesma maneira que com suas escolhas formais, joga com o familiar e o bizarro, o fantástico e o mundano, o dramático e o cômico, e deste jogo resulta um universo único, tão rígido quanto maleável, que caracteriza a direção de Yorgos Lanthimos. A sociedade distópica de possibilidades fantásticas de *The lobster* vive, por exemplo, em espaços de estética anacrônica. O filme insiste em conduzir à frieza com suas cores, sua iluminação majoritariamente natural e seus personagens apáticos. Por outro lado, conduz a situações extremas e trágicas. No meio de tudo isso, uma trilha sonora musical insistente e perturbadora que, por vezes, acompanha o drama ou simplesmente invade momentos inadequados, dramatizando situações cômicas ou gerando comicidade justamente por sua invasão incongruente.

Este trabalho foi apenas um pontapé inicial na direção de análises fílmicas sobre diretores que ainda não receberam a devida atenção do universo acadêmico. Sua intenção nunca foi encerrar-se em si mesmo, mas estimular olhares complementares – ou mesmo opostos. Como não só a seção de análise deste trabalho, mas as próprias entrevistas concedidas sugerem, Yorgos Lanthimos apresenta-se como um cineasta empenhado em trazer novas experiências

para o mundo do cinema que exigirão, inevitavelmente, abordagens inéditas e olhares mais atentos às experiências filmicas e formas de expressão contemporâneas.

Por ser um universo tão estranho e com tantos elementos abertos a interpretações – destaca-se aqui sua cena final –, *The lobster* pode desagradar a um público que espera um formato filmico que sempre satisfaz e atende a compulsões pela padronização ou pela explicação; aqueles interessados em repensar o cinema, suas subjetividades e possibilidades narrativas e estilísticas, no entanto, podem tirar do filme de Yorgos Lanthimos novos estímulos e questionamentos – nunca respostas prontas.

Quanto a mim, saio satisfeito com o conhecimento adquirido a respeito do cinema e da música no cinema. Ao longo do processo de pesquisa e análise, fui me apropriando dos conceitos e visualizando novas possibilidades criativas que vão além deste trabalho de conclusão de curso. Entender de forma detalhada os processos de execução de um filme inspira, mas também traz uma inevitável angústia, pois perceber todo um universo que habita uma única obra de arte é reconhecer, ao mesmo tempo, a estarrecedora imensidão de experiências e possibilidades ainda não conhecidas.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Editora Papirus, 2004.
- BETTON, Gerard. **A estética do cinema**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1987
- BONOS, Lisa. **An interview with the director of ‘The Lobster,’ a dark comedy about the search for love**. 2016. The Washington Post. Disponível em: <[https://www.washingtonpost.com/news/soloish/wp/2016/05/19/an-interview-with-the-director-of-the-lobster-a-dark-comedy-about-the-search-for-love/?utm\\_term=.711cc67ec7fa](https://www.washingtonpost.com/news/soloish/wp/2016/05/19/an-interview-with-the-director-of-the-lobster-a-dark-comedy-about-the-search-for-love/?utm_term=.711cc67ec7fa)>. Data de acesso: 13/06/2018.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- DYER, Richard. **Stars**. Londres: British Film Institute, 1979.
- GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- JACKMAN, John. **Lighting for digital video and television**. São Francisco: CMP Books, 2010
- KOZLOFF, Sarah. **Invisible storytellers: voiceover narration in American fiction film**. Berkeley: University of California Press, 1988.
- NARCISO, Victor José Ferreira. **A face oblíqua da nova onda grega: alegorias políticas contemporâneas**. 2016. 45f. Trabalho de conclusão (Graduação em Cinema e Audiovisual). Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. 2016.
- PROIMAKIS, Joseph. **Yorgos Lanthimos – director – The importance of thinking for yourself**. 2009. Cineuropa. Disponível em: <<http://cineuropa.org/en/interview/109633/>>. Data de acesso: 13/06/2018.
- THE LOBSTER. Direção: Yorgos Lanthimos. Produção: Ed Guiney, Lee Magiday, Ceci Dempsey e Yorgos Lanthimos. Intérpretes: Colin Farrell, Rachel Weisz, Léa Seydoux, Jessica Barden e outros. Roteiro: Yorgos Lanthimos e Efthymis Filippou. Irlanda: Film4, 2015. 1 DVD (119 min), 1.85, son., color.
- TRUFFAUT, François. **Hitchcock: entrevistas**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2004.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7ª ed. Campinas: editora Papirus, 2003.
- ZELENKO, Michael. **Rumpus interview with Yorgos Lanthimos, director of Dogtooth**. 2010. The Rumpus. Disponível em: <<http://therumpus.net/2010/06/rumpus-interview-with-yorgos-lanthimos-director-of-dogtooth/>>. Data de acesso: 13/06/2018.

## ANEXOS A - FICHAS TÉCNICAS DOS LONGAS-METRAGENS

### *THE LOBSTER*

Título original: *The lobster*

Ano: 2015

Duração: 119 min

Direção: Yorgos Lanthimos

Roteiro: Yorgos Lanthimos e Efthymis Filippou

Fotografia: Thimios Bakatakis

Figurino: Sarah Blenkinsop

Montagem: Yorgos Mavropsaridis

Som: Johnnie Burn

Elenco: Colin Farrell, Rachel Weisz, Léa Seydoux, Jessica Barden, Olivia Colman, Ashley Jensen, Ariane Labed, Angeliki Papoulia, John C. Reilly, Michael Smiley, Ben Whishaw.

Produção: Ed Guiney, Lee Magiday, Ceci Dembpsey e Yorgos Lanthimos

### *DOGTOOTH*

Título original: *Kynodontas*

Ano: 2009

Duração: 94 min

Direção: Yorgos Lanthimos

Roteiro: Yorgos Lanthimos e Efthymis Filippou

Fotografia: Thimios Bakatakis

Figurino: Elli Papageorgakopoulou

Montagem: Yorgos Mavropsaridis

Som: Johnnie Burn

Elenco: Angeliki Papoulia, Mary Tsoni, Christos Stergioglou, Michele Valley, Christos Passalis, Ana Kalaitzidou

Produção: Yorgos Tsourgiannis

*THE KILLING OF A SACRED DEER*

Título original: *The killing of a sacred deer*

Ano: 2017

Duração: 121 min

Direção: Yorgos Lanthimos

Roteiro: Yorgos Lanthimos e Efthymis Filippou

Fotografia: Thimios Bakatakis

Figurino: Nancy Steiner

Montagem: Yorgos Mavropsaridis

Som: Johnnie Burn

Elenco: Angeliki Papoulia,

Produção: Ed Guiney e Yorgos Lanthimos